

MARSHALL McLUHAN



DISEÑADO POR HARLEY PARKER

6a.000
8-81

Ag

Marshall McLuhan

Contraexp nòizol



Diseñado por: Harley Parker

Título del original en inglés
COUNTERBLAST

Publicado por
Harcourt, Brace & World, Inc.
Nueva York
Copyright © 1969 by Marshal McLuhan

Versión castellana
Isidoro Gelstein

Diseño y traducción gráficos de la edición castellana
Isabel Carballo

Trabajos de fotomecánica a cargo de
Tecnipress Argentina, Reconquista 642, Buenos Aires

Impresión realizada por
Van der Tuin Impresores, Machaint 4042, Remedios de
Escalada, provincia de Buenos Aires

Impreso en la Argentina — Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier
forma que sea, idéntica o modificada, escrita a máquina,
por el sistema "multigraph", mimeógrafo, impreso, etc.,
no autorizada por los editores, viola derechos reservados.
Cualquier utilización debe ser previamente solicitada

© Copyright de todas las ediciones en castellano by
EDITORIAL PAIDOS, S.A.I.C.F., Defensa 599,
3er. piso, Buenos Aires

El buen gusto es el primer refugio de los imbéciles.
Harley Parker

En 1914, pocas semanas antes de la guerra, el Centro de Arte Rebelde de Londres publicó BLAST (EXPLOSION). Wyndham Lewis, el pintor, perpetró esta explosión, palabra que resulta de una irónica derivación de blastodermo, término de la embriología. Lewis aludía sin duda a GERMEN, la revista de Arte editada por el Círculo Rossetti. Tipográficamente, BLAST es única en la historia de la literatura inglesa. Según me contó el mismo Lewis, le resultó imposible lograr que algún impresor londinense le hiciera la composición gráfica como él quería. Hasta que por fin encontró a un ex-imprentero alcoholista, dispuesto a armarle la tipografía exactamente de acuerdo con sus indicaciones, a cambio de torrentes de whisky. Casi toda la revista está compuesta en gruesos caracteres

de titulares. Y los verdaderos títulos son iconos, no frases literarias.

El presente trabajo no pretende por cierto ser una obra literaria, pero es tan difícil ahora como en la época de Lewis lograr que la prosa o el verso sean impresos en tipografía de títulos.

En 1954, Wyndham Lewis descargó una explosión sobre Toronto en la novela AUTO-CONDENADO. En la búsqueda de su auténtico yo espiritual, el personaje, René (renacido), escoge Momaco (Mom & Co.), un lugar de Toronto, como un ciclotrón colonial en el cual explorar su ego humano. Lo que consigue es aniquilarse a sí mismo.

En AMERICA Y EL HOMBRE COSMICO, Lewis vio a Norteamérica como una bondadosa trituradora en la cual todos los restos del individualismo y nacionalismo europeos eran alegremente reducidos a un cósmico talco para bebés. Los nuevos medios de comunicación están hoy esparciendo cantidades de ese talco en torno de la cuna del Hombre Nuevo. Y el polvillo se nos mete en los ojos. El término CONTRAEXPLOSION no implica intento alguno de socavar o refutar EXPLOSION. Señala más bien la necesidad de crear un antiambiente como el único medio de percibir el que nos domina. Vivimos hoy inmersos en una atmósfera de información eléctrica, casi tan imperceptible para nosotros como lo es el agua para el pez. Al comienzo de su trabajo, Pavlov descubrió que el condicionamiento de sus perros dependía de un condicionamiento previo. Estableció un ambiente dentro de otro. Eso es CONTRAEXPLOSION.

Marshall McLuhan

MALDITA

página
impresa

MARITIMO



desesperada estrategia de la GUERRA QUIMICA contra el bombardeo de nuestros sentimientos por el ambiente MANUFACTURADO

LOS FRANCO CANADIENSES

JUGADORES DE



por conservar el



CINCO
DIEZ
SOBRA
NOS
CARO

NELA
TEN
TO. LA M
ANO. QU
FIRMO
EL PAPE
LARRAS
CON L
A CIUDA
D



excepto como un espectro cultural para turistas. Cualquier parador en la ruta, con su receptor de TV, periódico y revista es tan cosmopolita como Nueva York o París.

El campesino fue siempre un parásito suburbano. El agricultor ya no existe; actualmente es un hombre "de la ciudad".

La metrópoli es hoy un aula y los anuncios publicitarios sus maestros. El aula tradicional es una cárcel anticuada, una mazmorra feudal.

la ciudad es obsoleta

PREGUNTE A LA COMPUTADORA

Es a la urbe lo que el LSD al idiota electrónico; es decir, el fin de todas las metas, objetivos y puntos de vista.

EX
EX
ST
S
E
X
E
X
E
EX CIT.

La INSTANTANEA cobertura global de la radio-TV convierte la estructura de la ciudad en algo carente de sentido, de función práctica. Otrora las ciudades estaban vinculadas a las necesidades de la producción y la intercomunicación. Ahora no.

Hasta que se inventó la ESCRITURA, vivíamos en el espacio acústico, donde viven aún todos los pueblos primitivos y retrógrados: sin límites, a la deriva, sin horizonte, en las tinieblas de la mente, en el mundo de la emoción, de la intuición primordial, asolados por el terror. El lenguaje es el mapa social de ese tétrico pantano.

El LENGUAJE estructura el abismo del espacio mental y acústico que amortaja a la raza: es la invisible arquitectura cósmica de la tiniebla humana.

En la era de la computadora, el lenguaje se somete a la gesticulación macroscópica o al intercontacto directo de las culturas totales. El cine mudo inició esta conmoción.

¿Su lengua es ciega?

VERLO.

de modo que yo pueda

HABLE

La ESCRITURA proyectó su resplandor en las altas, tenebrosas sierras del lenguaje; fue la visualización del espacio acústico. Iluminó las tinieblas.

Una pluma de ganso acabó con la conversación, suprimió el misterio, nos dio los espacios cerrados y las ciudades, originó caminos, ejércitos, burocracias. Fue la metáfora básica con la que se inició el ciclo de la CIVILIZACION. El paso de la sombra a la luz de la mente. La mano que llenaba una página construía una ciudad.

El manuscrito está en los muros de celuloide de Hollywood; la Era de la Escritura ha terminado. Debemos inventar una NUEVA METAFORA, reestructurar nuestros pensamientos, nuestros sentimientos. Todo. Los nuevos medios de comunicación no son puentes entre el hombre y la naturaleza:

son
la
naturaleza.

La MECANIZACION de la escritura mecanizó la metáfora acústico-visual sobre la que se asienta toda civilización; creó el aula y la educación popular, la prensa moderna y el telégrafo. Fue la línea de montaje primigenia. Gutenberg puso toda la historia al alcance de todos como un fichero; el libro portátil llevó el mundo de los muertos al ámbito de la biblioteca del caballero; el telégrafo llevó todo el mundo de los vivos a la mesa del desayuno del obrero.

La **FOTOGRAFIA** fue la mecanización de la pintura en perspectiva y del ojo fijo; rompió las barreras del espacio vernáculo y nacionalista creado por la letra impresa. La imprenta quebró el equilibrio del lenguaje oral y escrito. La fotografía quebró el equilibrio del ojo y el oído.

El **TELEFONO**, el **FONOGRAFO** y la **RADIO** son la mecanización del espacio acústico postalfabético. La radio nos devuelve a las tinieblas de la mente, a las invasiones de Marte y Orson Welles. Mecaniza ese pozo de soledad que es el espacio acústico: el latido del corazón humano puesto en un sistema transmitido por altoparlantes derrama un manantial de soledad en el que cualquiera puede ahogarse.

Al superar la etapa de la escritura hemos reconquistado nuestra **TOTALIDAD** sensorial, no sólo en un plano nacional o cultural, sino cósmico. Hemos evocado a un hombre supercivilizado, subprimitivo.

Sin embargo, **NADIE** conoce aún los lenguajes de la nueva cultura tecnológica; en función del nuevo estado de cosas somos todos idiotas tecnológicos. Nuestras palabras y pensamientos más grandilocuentes nos traicionan, pues se refieren a lo que ya existía, a lo antiguo, no a lo presente, a lo actual.

El Cine y la TV completan el ciclo de mecanización del sensorio humano. Con el oído omnipresente y el ojo móvil hemos abolido la dinámica de la civilización occidental.

VOLVEMOS AL ESPACIO ACUSTICO VOLVEMOS AL ESPACIO ACUSTICO

Empezamos de nuevo a estructurar los sentimientos y emociones primordiales, de los cuales nos divorciaron 3.000 años de leer y escribir. Empezamos de nuevo a vivir un mito.

Arte Pubblica

por su

PICTORIAL

vitalidad

ysu

nsu

VEE PR

creative

La Página Deportiva

**panteón de dioses y
arquetipos en escabeche**



La Tira Cómica

sustentadora de la
CULTURA HOMERICA

IDENTITY

INSCRIBED

Hasta ahora, todos los medios de comunicación tuvieron un enfoque de tierra plana, es decir tal como es ésta para el sentido común. Tal como debe aparecer siempre a la percepción aislada, sin ayuda alguna. Los medios de todas clases no influyen sobre la percepción corriente. Son válidos meramente a los fines humanos (¡como las sillas!) y transmiten datos, información, etc. Pero considerados macroscópicamente, su contenido se desvanece y el medio en sí se cierra, enorme y fantasmal, como la tierra ante el astronauta. Un espacio de tiempo permite apreciar los medios a la misma distancia macroscópica que el cielo visto por un telescopio.

Los efectos de los medios de comunicación son nuevos ambientes, tan imperceptibles como el agua para el pez, subliminales en su mayoría. El censor de Freud es el mecanismo por el cual nos defendemos de la sobreestimulación sensorial. Vivimos en el espejo retrovisor. Los medios tienden a aislar uno u otro sentido de los demás. El resultado es la hipnosis. El otro extremo es la pérdida de la sensa-

ción, que conduce a la alucinación, como en los sueños o en el delirium tremens, etc. Pero la escritura afonética no aísla los sentidos. La tactilidad no es un sentido sino una interacción de todos los sentidos.

Cualquier medio, al obligar al sentido a dilatarse para abarcar todo el campo, crea las condiciones necesarias de hipnosis en esa área. Esto explica por qué ninguna cultura jamás se ha dado cuenta de los efectos de sus medios de comunicación sobre todos los aspectos de su vida de relación, ni aun retrospectivamente.

EL MEDIO ES EL MENSAJE

significa el efecto sensorio de los ambientes creados por las innovaciones. Por ejemplo, el efecto de la escritura sobre el lenguaje. El contenido de la escritura es lenguaje, pero el contenido de éste es una danza mental, una especie de PES no verbal. El contenido de un filme es una colección de medios dentro de otros. El "mensaje" lo forman todos al unísono.

EL HABLACODIFICADA VISUALMENTE EN LA ESCRITURA Y ANOES HABLA. Reducida a la escritura, adquiere un sesgo visual de gran intensidad. Además, por ser escrita, hace abstracción de todos los demás sentidos. Por la radio, el habla se ve reducida igualmente a un único sentido: el auditivo-aural. La radio no es habla aunque, como la escritura, parezca "contenerla". Nuestra ilusión de "contenido" deriva de que un medio está "dentro" de otro o es simultáneo con éste. Por la misma razón la música instrumental carece de "contenido" y el arte no-objetivo es de igual modo una manipulación abstracta de las modalidades de la vista.

La proyección en multi-pantalla tiende a terminar con la línea argumental, así como el poema simbolista termina con el verso narrativo. Es decir, al crear una sintaxis simultánea, la pantalla múltiple elimina el medio literario del filme.

LAS PALABRAS

son

MULTI 

pero mitos simultáneos.

Son procesos complejos: *"La música del reflujo de los caracoles río arriba se aleja"*.

El descubrimiento de Addison y Steele de la prosa equitonal, además de crear un punto de vista fijo, permitió al autor convertirse en un "hombre de letras". Ahora pudo abordar al gran público, a la masa homogeneizada de una sociedad de consumo, asumiendo un papel consecuente y complaciente.

Es decir, mantener una actitud y un equitono arrogante ante un auditorio, nivela por igual a la prosa de los Mandarines o a la de Bloomsbury. Este es el origen del "hombre de letras". Hasta el hallazgo de la prosa equitonal el escritor tenía que adoptar alguna clase de máscara corporativa, tribal, como ocurrió con Swift. El bufón medieval domina el rol de escritor hasta que aparecen Addison y Steele con el flujo equitonal de la producción en serie.

Todo esto terminó con la recuperación simbolista del conocimiento colectivo, tribal: *Hypocrite lecteur*.

El fenómeno del *déjà vu*, v. g. "yo he estado aquí alguna vez", ¿es exótico para el "hombre de letras", en tanto que para el iletrado es normal y pasa inadvertido?

Si así fuera, podría explicar el hondo sentido de reencarnación o *déjà vu* de las sociedades analfabetas.

La sensación en sí puede provenir de situaciones de profundo *compromiso* sensitivo, natural en las culturas y ambientes extremadamente táctiles. Ergo normal en la infancia. ¿No será este el origen del *perdurable* sentido de reencarnación en las sociedades iletradas, al tiempo que podría explicar la falta de tal sensación en las sociedades alfabéticas? Debería ser posible crear situaciones físicas en las que *cualquiera* pudiese experimentar la sensación del *déjà vu*.

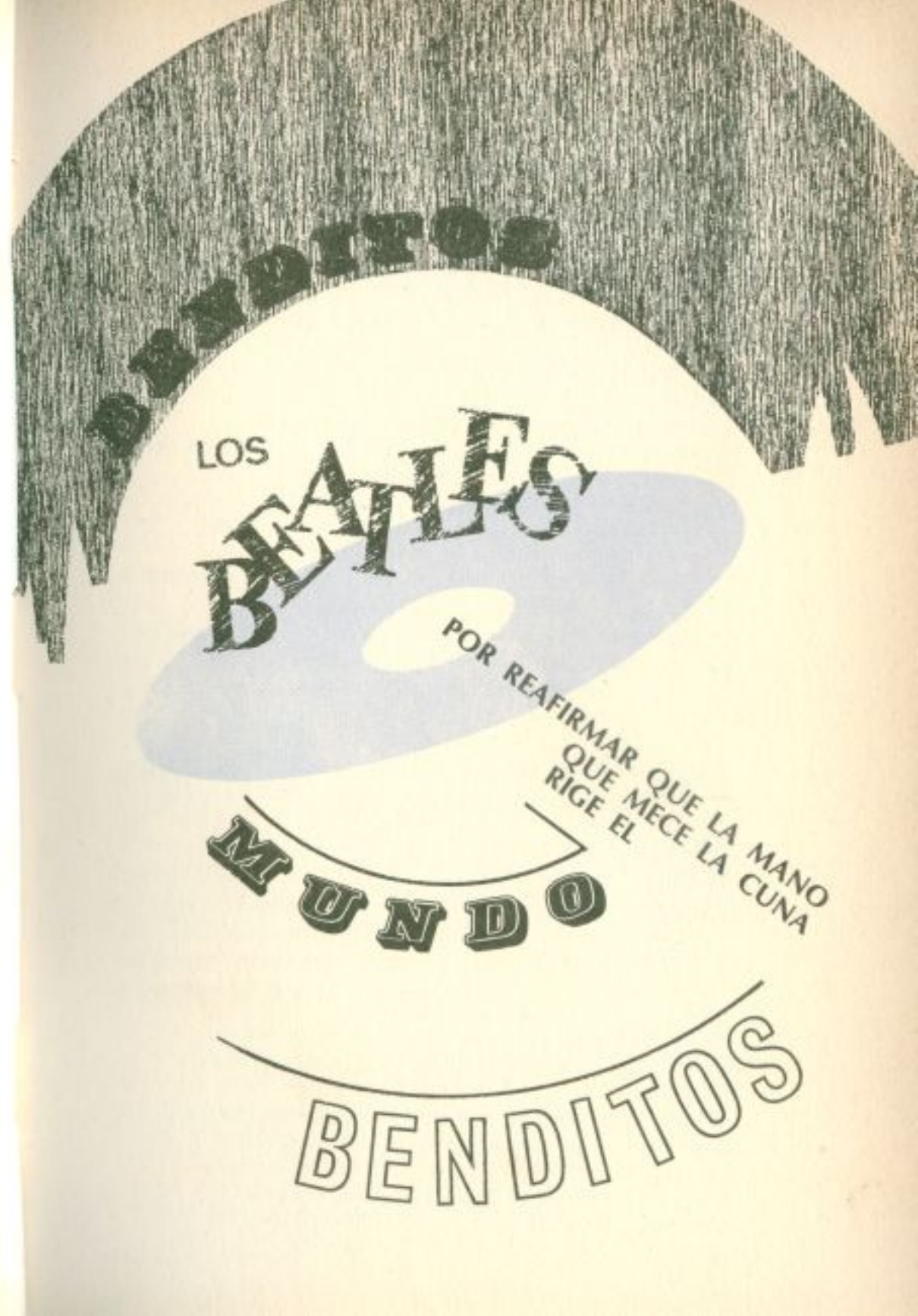
Los jóvenes que han experimentado una década de TV (por citar sólo el mosaico más notorio de la era eléctrica) absorbieron naturalmente un impulso apremiante hacia el *compromiso* en profundidad, que hace que todas las metas remotas y figuradas de la cultura visual parezcan no sólo irreales sino inaplicables, y no sólo inaplicables sino también anémicas. Tal es el pleno *compromiso* con el presente abarcativo y total que se produce en las vidas jóvenes, vía la imagen en mosaico de la TV. Como quiera que sea, este cambio de actitud nada tiene que ver con los programas en sí, y ocurriría lo mismo aun cuando éstos incluyeran solamente el más elevado contenido cultural. Este cambio de actitud resultante de la estrecha relación que se establece con la imagen mosaico de la TV se produciría de todos modos. El chico televidente aguarda ansioso ese *compromiso*, ese involucramiento, y no quiere saber nada de tener un *puesto* especializado en el futuro. Quiere un *rol*, quiere estar profundamente comprometido con la sociedad en que vive. Desenfrenada e incomprensible, esta necesidad valiosamente humana puede manifestarse en las conductas distorsionadas que se presentan en *West Side Story* ("Amor sin barreras").

trabajo = tarea fragmentaria y consiguiente no-compromiso de la persona en su totalidad. El ejecutivo como fracasado.

ocio = compromiso total, como en los hobbies o la conversación. Donde el compromiso aumenta el trabajo se reduce.

Cuando el hombre total entra en el área del especialista es un payaso. De aquí la atracción de las tiras cómicas. Los payasos son integrales. Toda sociedad tiene una zona de acrobacia para los especialistas. En cualquier sociedad el payaso es el sobrante en desuso de este número de alta acrobacia. Su actuación consiste en tratar de recorrer la cuerda floja o especialidad empleando toda su capacidad humana. Hasta el caminar llega a parecer una loca aberración de mentalidades pedantescas.

Al llegar al primer grado de la escuela, los chicos televidentes han vivido ya varias existencias, así como a los siete años han viajado mucho más lejos de lo que jamás pudieron hacerlo sus abuelos. El adulto televidente vuelve a la escuela primaria para posibilitar su acceso a diversas carreras nuevas. Una de las derivaciones de la aceleración del movimiento en el campo de la información puede ser una gran multiplicidad de trabajos para todo el mundo. El desempleo como consecuencia de la mecanización puede significar muy bien el fin del empleo único para toda la vida y el conmutador a una multiplicidad de puestos en la vida de cada individuo.



EL AMBIENTE ES PROCESO, NO CONTENEDOR.

El contenido del ambiente es transformado en expresión artística. El ambiente es considerado siempre degradante. Los ladrillos dentro de la casa se convierten en arte. La búsqueda de alimentos, cuando está condicionada por la especialización neolítica, se convierte en una forma de arte. La caza y las mil tonterías vinculadas con ella se transforman en ornamentos *snoobs* de la cáscara que rodea a la nueva sociedad. En nuestra época, todas las estructuras mecánicas tienden a convertirse en pretenciosas formas de arte, tal como hasta no hace mucho artistas y artesanos se esmeraban en producir relumbrantes "chafalonías". El ambiente siempre se las compone de algún modo para ser invisible. Sólo es perceptible su precedente, es decir, el contenido.



Las tecnologías se inician como antiambientes, como controles, y se vuelven luego ambientales, siendo necesario para controlarlas una interminable producción de nuevos antiambientes. Los sueños son antiambientes para el sueño fisiológico, en tanto que la conciencia de cada uno lo es, asimismo, para enfrentar el ambiente de la conciencia colectiva.

Todas las tecnologías son lo inconsciente colectivo. Todas las artes, la ciencia y la filosofía son controles antiambientales, que se van convirtiendo gradualmente en lo ambiental y pierden su capacidad de crear la noción del ambiente. Cuando el arte deja de ser antiambiente y de enfrentarse con el ambiente, puede producirse un paso brusco a una veloz sucesión de innovaciones como antiambientes *ersatz*.

Afirmar que cualquier tecnología o extensión del hombre crea un nuevo ambiente, es una forma mucho mejor de decir que el medio es el mensaje. Este ambiente siempre es "invisible", y su contenido es siempre la vieja tecnología, considerablemente alterada por la acción envolvente de la nueva.

Parecería como si las tecnologías fueran la irrupción de las formas arquetípicas de lo inconsciente hacia la conciencia social. ¿Esta idea no ayudaría quizás a explicar por qué la tecnología como ambiente es típicamente inconsciente? La interacción entre factores ambientales y de contenido, entre viejas y nuevas tecnologías, parecería prevalecer en todos los terrenos. En política, el contenido del nuevo conservadorismo es el liberalismo de viejo cuño. Cada nueva tecnología necesita la acción de una guerra para recobrar una imagen formada por el antiguo ambiente.

Los cambios fundamentales de nuestro tiempo nos llevan a encarar el ambiente como artefacto. En una sociedad iletrada el arte no existe según el sentido en que nosotros lo tomamos, sino que todo el ambiente es experimentado como algo unitario. La especialización neolítica terminó con eso. Los bali-neses dicen: "No tenemos arte. Hacemos todo lo mejor que podemos." Es decir programan el ambiente en lugar de su contenido.

Lo que nosotros llamamos arte parecería ser un conjunto de artefactos utilizados por especialistas para realzar la percepción humana. Desde el Renacimiento, las artes se han convertido en medios privilegiados de percepción para los menos, antes que en medios de participación en una vida común, o ambiente. Esta fase parece estar llegando a su fin, a menos que estemos extendiendo el artefacto privilegiado principalmente al ambiente mismo.

Esta aceptación del ambiente como artefacto, ¿no es acaso parte de nuestro vigoroso empeño por mejorar el proceso de aprendizaje en lugar de preocuparnos por el adecuado contenido de éste, por el ambiente adecuado para maximizarlo?

En el experimento de Hawthorne, en lugar de decir que el test falsifica el contenido o distorsiona las percepciones de aquellos que son sometidos a él, ¿no podrían haber dicho que el test en sí es un ambiente ideal para un proceso de aprendizaje? El test representa un juego de condiciones controladas que, en efecto, aceleran y mejoran el aprendizaje y el trabajo. El testista desconoce siempre el ambiente o las presunciones culturales de los procedimientos que utiliza. La NASA es newtoniana, no del Siglo Veinte.

LO QUE NOSOTROS LLAMAMOS ARTE

parecería ser un conjunto de
artefactos utilizados por especialistas
para realzar la humana

PERCEPCION

EN LA ERA DE LA INFORMACION

el
hombre ^{un}acomida
vuelve como el
hombre descubrecosas.

Nuestro enfoque ecológico es paleolítico. Supone un compromiso total con el proceso antes que fragmentación y aislamiento.

Un aumento del componente visual en cualquier sociedad crea especialización, alienación, fragmentación, civilización, etc. La disminución del mismo, como ocurre vía TV, crea compromiso, tribalización, percepción visceral, etc.

El circuito marca el fin de la era neolítica. Es el viaje interior por toda la tribu del hombre. Cada nueva tecnología —nuevo ambiente— es una reprogramación de la vida sensorial. Un nuevo ambiente convierte al antiguo en arquetipo de alta fidelidad. El nuevo pasa *siempre* inadvertido. Vemos las ropas *viejas* del Emperador. Sólo los chicos y los artistas son lo suficientemente antisociales como para ver las nuevas.

LAS EXTENSIONES
DEL HOMBRE SON LA
HOMINIZACION
DEL MUNDO.

Es una

2^a

FASE

DE LA PRIMIGENIA
CREACION

Estamos en
una era de

después de
3000 años de

— una implosión en la que todo el mundo está comprometido con todo el mundo. La era de la co-presencia de todos los individuos es la era de la comunicación: la era de los humanos al instante. La memoria de la computadora diluye la imagen humana. Ama a tu rótulo como a ti mismo.

Las eras recientes han sido mecánicas. La era eléctrica es orgánica.

EL HOMBRE PREALFABETICO

externalizaba todo su cuerpo en el barco, la casa o los rodillos (los incas no conocían la rueda).

EL HOMBRE ALFABETICO

se especializó en externalizar partes de sí mismo -verbigracia el libro en comparación con la película cinematográfica.

EL HOMBRE ELECTRONICO

como el hombre prealfabético, extrae por ablación o externaliza al hombre total. Su ambiente de información es su propio sistema nervioso.

La era electrónica es la era de la ecología. Es el estudio y proyección del ambiente total de organismos y gente, debido a la instantánea coherencia de todos los factores, posibilitada por la información en movimiento a velocidades eléctricas. Tal rapidez de información sincronizada ha sumido en la obsolescencia a la rueda y la línea de montaje.

El espectacular aumento de los niveles de información produce augures del desarrollo económico. Las transacciones comerciales tienden cada vez más al intercambio de conocimiento en lugar de mercancías. La guerra misma se convierte en guerra "fría", en la cual se pugna por alterar la imagen del enemigo mediante un torrente de información global. La rapidez e inclusividad de la computadora es el LSD de los Negocios: es decir, el fin de metas y objetivos.

Con el gran aumento de los niveles de información, cualquier recurso natural tiende a convertirse en sustituto de otro. Cualquier cosa puede llegar a ser combustible; cualquier combustible puede llegar a ser una tela, una textura. La compleja inversión que la elec-

tricidad origina en la producción o en la acumulación de riquezas, se repite en la educación así como en las artes y ciencias. Entramos en la era del aprendizaje pagado, el cual contribuye asimismo a crear riqueza. La educación es con ventaja el mejor negocio del mundo.

La Era de la Implosión significa en educación el fin de los "temas", sustituidos por el estudio estructural del procedimiento y del proceso de aprendizaje en sí. La materia gris reemplaza a la materia prima. Testimonios: el Puente de Londres y el Queen Mary. ¿Alguien oferta por el Big Ben o la Torre Inclinada?

Nada que sea estudiado en profundidad puede continuar separado como un "tema" en un programa de enseñanza.

Actualmente los niños más pequeños han empezado a estudiar ya la teoría de los números y la lógica simbólica. El mundo tiende a convertirse en un aula o en un seminario sin interrupción.

En política, la Era de la Implosión es lo contrario de la expansión. Empezamos a darnos cuenta de lo profundo de nuestro mutuo compromiso como comunidad humana total. En la Era de la Información, medios tales como el telégrafo, el teléfono, la prensa, la fotografía, la radio y el filme son, en sí, nuevos recursos naturales que acrecientan la riqueza de la comunidad. En esta Era, transmitir información es con ventaja el mayor negocio del mundo. Aun bajo el antiguo enfoque de los negocios, éste de distribuir información le gana por muchos cuerpos al de la industria "pesada". Sólo la A T & T es mucho más grande que la General Motors.

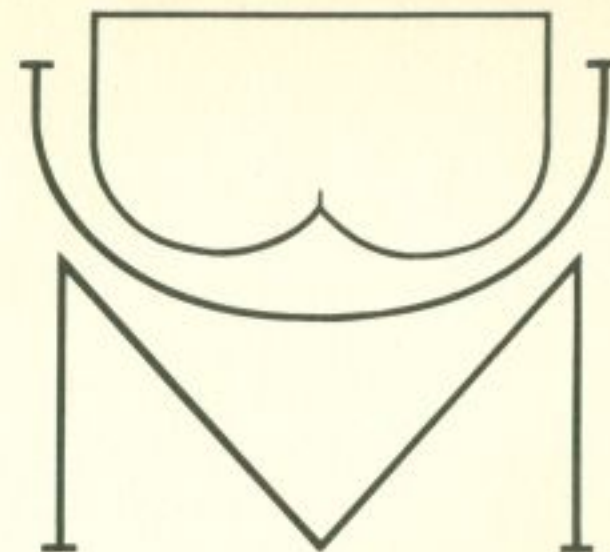
Pero la clave es que todo el movimiento de información en sí, en una especie de continuo diálogo global, es lo que hoy origina la riqueza. El enriquecimiento se ha convertido en un proceso automático y total; la charla humana (= jazz) o la gesticulación macroscópica reemplazan todo otro lenguaje.

Todas las herramientas y tecnologías humanas, ya sean casa, llave inglesa o ropa, alfabeto o rueda son extensiones directas de nuestro cuerpo o de nuestros sentidos. Las computadoras son extensiones de nuestros cerebros. Como extensiones de nuestros cuerpos, las herramientas y tecnologías nos dan nueva influencia y nueva intensidad de percepción y acción, Esto es resultado de una especie de traslación o de "conocimiento aplicado".

Antiguo Testamento desde el principio al final es una **CONTRAEXPLOSION** contra todas las tecnologías.

**CAIN
HIRIO
LA TIERRA
Y LUEGO
A SU
HERMANO**

Los buenos tipos eran
todos pastores.
VIA COMPUTADORA
el hombre vuelve ahora
al rol de pastor.



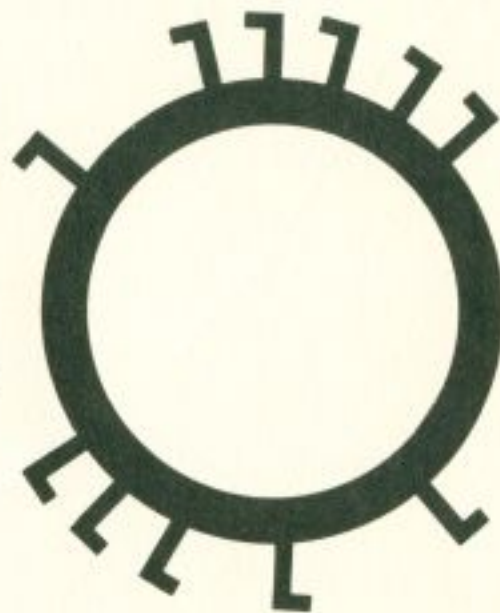
Una silla externaliza el trasero humano.

La posición de cuclillas es "trasladada" a una nueva materia, a saber: madera, piedra o acero. La temporaria tensión del estar en cuclillas es trasladada y fijada en una nueva materia. Fijar la posición humana en materia sólida es un gran ahorro de fatiga y tensión. Esto es válido para todos los medios, herramientas y tecnologías. Pero la silla es causa de que ocurra de inmediato algo que jamás podría suceder sin ella.

Nace una mesa. La mesa es una nueva externalización o extensión del cuerpo resultante de la silla. La nueva postura fija de la silla exige una nueva inclinación del cuerpo y nuevas necesidades para la colocación de implementos y para revolver la comida. Pero la mesa requiere también una nueva disposición de la gente sentada a ella. La fijación de una postura del cuerpo en una silla tiene toda una serie de consecuencias.

Una rueda es la externalización de los pies. Estos, en rápida rotación, constituyen la acción "rotatoria". Transportar muchas cosas a pie podría sugerir la acción de la "rueda" ya sea al porteador o al alfarero. Hoy la rueda está cayendo en desuso porque la velocidad del movimiento tiende ahora a hacer desaprovechable su acción. Un aeroplano sólo necesita las ruedas cuando pierde velocidad para descender.

Pero como ocurrió con la silla, la rueda dio origen de inmediato a otra forma de tecnología: el camino. Y así como la mesa alteró las pautas sociales, lo mismo pasó con el camino. La más mínima tecnología conforma un nuevo ambiente.



La extensión del sistema nervioso central no está destinada a crear una ciudad mundial de dimensiones en continua expansión, sino más bien una aldea global en continua contracción. "La urbe se engloba", señaló Joyce.

Para los ciegos todas las cosas son repentinas.

La velocidad con que se mueve la información en la aldea global significa que cada acción humana o acontecimiento compromete a todos los habitantes en cada una de sus consecuencias. La nueva adaptación humana al medio en función de la aldea global contraída debe considerar el nuevo factor de compromiso total de cada uno de nosotros en las vidas y acciones de todos. En la era de la electricidad y la automatización, el globo se convierte en una comunidad de continuo aprendizaje; un solo claustro en el que todos y cada uno, sin diferencias de edad, están comprometidos en un aprendizaje de vida.

En la aldea global de continuo aprendizaje y de participación total en el diálogo humano, el problema de la adaptación consiste en extender la conciencia misma y ampliar al máximo las oportunidades de aprendizaje. En la era mecánica anterior, estos mismos problemas, que muchos parecen suponer que aún persisten, eran totalmente diferentes. El asunto consistía entonces en que cada uno tratara de actuar todo lo posible sin comprometerse con las vidas de los otros. La era industrial nos proporcionó una especie de teatro del absurdo, en el que los individuos se capacitaban para actuar sin reaccionar, jactándose de su poder de aislación y no-compromiso. La nuestra es la Era de la Implosión, de la conciencia inclusiva y de un profundo compromiso personal. La crisis en la adaptación humana surge del choque entre estas dos formas diametralmente opuestas de cultura y tecnología.

OTRA VEZ.

Las extensiones del hombre no son tanto de carácter físico cuanto psíquico. Pueden ser incluso, como insiste Norman Brown, "sublimaciones neuróticas". Todas son amplificaciones de alguna facultad especial. De este modo alteran todo el complejo.

A lo largo de una evolución previa, por así decir, hemos protegido el sistema nervioso central mediante la externalización de uno u otro órgano físico en herramientas, vivienda, vestimenta, ciudades. Pero cada externalización de órganos individuales fue también una aceleración e intensificación del ambiente general hasta que el sistema nervioso central dio una voltereta. Nos convertimos en tortugas. La caparazón se fue adentro, los órganos afuera. Las tortugas de caparazón blanda se vuelven defectuosas. Ese es nuestro estado actual. Pero cuando un órgano sale (ablación), se insensibiliza. Para sobrevivir, el sistema nervioso central se ha insensibilizado; es decir, con la electrónica entramos en la era de lo inconsciente, y la conciencia da un viraje hacia los órganos físicos, aun en el cuerpo político. Cuando el sistema nervioso central va hacia afuera, hay un gran aumento de la conciencia física y una gran caída de la mental.

El lenguaje fue la primera externalización del sistema nervioso central. En él desnudamos todo lo más profundo de nuestro ser. Después nos replegamos. Empezamos a resguardarnos sacando a relucir sentidos aislados como la rueda (pies), el martillo (puño), el cuchillo (dientes-uñas), el tambor (oído), la escritura (ojo). Cada uno de estos sentidos externalizados alteró imágenes particulares y colectivas, produciendo intenso sufrimiento y alienación.

La única zona que queda insensibilizada e inconsciente es la que recibe el impacto. Hay de este modo un exacto paralelo con la ablación en medicina experimental, pero en la ablación científica la observación es dirigida exactamente, no a la zona paralizada sino a todos los demás órganos, según sean afectados por la insensibilización o ablación del órgano aislado.

RENTV EL

RETORNO

ELECTRICO

A LA ERA

PALEOLITICA

TRIDAL

AL MUNDO DEL

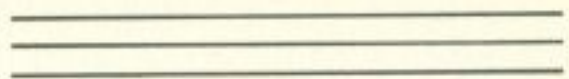
CAZADOR

DESPUES DEL

PLANTADOR

NEOLITICO

bendito el



Cantante

del



que suspiró por señas

*Ayude a embellecer
los basurales- arroje
algo hermoso
esta mañana.*

bendito



por arrojar al

**Auditorio
del Concierto**

al



tipo

dibujo *periódicos*
tapes

remotas *pictograma*

lenguaje

manuscrito

fonógrafo

cámara

humor

etc.

los medios

EL LIBRO LLEGA DEMASIADO TARDE

Alrededor de 1830 Lamartine pronosticó que el periódico marcaría el fin de la cultura libresca:

Al mismo tiempo Dickens utilizó la prensa periódica como base para un nuevo arte impresionista, que D. W. Griffiths y Sergei Eisenstein estudiaron en 1920 como fundamento del arte cinematográfico.

Robert Browning tomó el periódico como modelo artístico para su epopeya impresionista *The Ring and the Book*. Lo mismo hizo Mallarmé en *Un Coup de Dés*.

Edgar Poe, periodista y, como Shelley, ficcionero científico, analizó correctamente el proceso poético. Las condiciones de publicación en los periódicos de novelas seriadas lo condujeron tanto a él como a Dickens al proceso de escribir al revés: Esto significa simultaneidad de todas las partes de una composición. La simultaneidad impone un profundo análisis del efecto de lo hecho. El artista empieza con el efecto. La simultaneidad es la forma que adopta la prensa para entenderse con la Ciudad Terrena. Es también la fórmula que se emplea para escribir el poema simbolista y la novela policial. Estos son derivados (uno "alto" y uno "bajo") de la nueva cultura tecnológica.

El Ulises de Joyce

completó el ciclo
de esta forma de arte
tecnológico.

La cultura tecnológica en forma periodística estructura la ignorancia general en pautas que corresponden a las maniobras más sofisticadas de la física matemática y la pintura moderna.

La *Optica* de Newton dio origen a las técnicas de la poesía pintoresca y romántica. Por su programa, la NASA es newtoniana y obsoleta.

Debido a esta revolución tecnológica, en 1830 el conocimiento popular inglés estaba estructurado en condiciones que los intelectuales franceses y europeos sólo pudieron adquirir una generación más tarde. Los españoles lo están logrando recién ahora; pero los países más atrasados adoptan tecnologías de avanzada, pasando de largo las anteriores. Lo atestiguan las colonias norteamericanas en el Siglo Dieciocho.

El historiador suizo de la cultura Siegfried Giedion tuvo que inventar el concepto de "historia anónima" para poder escribir una relación de la nueva cultura tecnológica en los países anglosajones.

Durante 200 años el profesorado le volvió las espaldas a la cultura porque la cultura superior de la sociedad tecnológica es popular y no reconoce fronteras entre lo alto y lo bajo. Ya no existe hiato alguno entre negocios y cultura, o entre vida militar y civil.

Los hijos del hombre tecnológico responden con espontáneo deleite a la poesía de los trenes, barcos y aviones, y a la belleza de los productos elaborados mecánicamente. Las autoridades escolares suprimen en el aula todo intento de experiencia natural: los chicos están divorciados de su propia cultura. No se les permite aproximarse a la herencia tradicional de la humanidad por la puerta del conocimiento tecnológico. Esa puerta, la única posible para ellos, se les cierra en las narices.

Subestimando quizá la facilidad de verificación, T. S. Eliot dijo que prefería un auditorio analfabeto, pues los métodos de la enseñanza oficial no equipaban a los jóvenes para conocerse a sí mismos o para conocer el pasado o el presente. Un caso paralelo es el hecho de que el hombre blanco da origen al negro. Construye un mundo en el que los nativos no tienen cabida.

La técnica de un poema de Eliot es una aplicación directa del popular circuito-rejilla de la lámpara termoiónica a la configuración y control de la carga de significado. Un poema de Eliot es un ejemplo del modo directo de someter a prueba, bajo condiciones de control artístico, el conocimiento y la cultura comunes del hombre contemporáneo.

**La fotografía y el cine
han suprimido el realismo
por considerarlo demasiado
fácil: ellos mismos lo
reemplazan. Son lenguajes
no-verbales.**

Todos los nuevos medios de comunicación, incluida la prensa, son formas de arte que tienen la facultad de imponer, como la poesía, sus propios supuestos. Los nuevos medios no son formas de vincularnos al antiguo mundo "real"; son el mundo real y modifican a su arbitrio lo que queda del antiguo.

La cultura oficial aún se esfuerza por obligar a los nuevos medios a hacer el trabajo de los viejos. Pero el carruaje sin caballos no hacía el trabajo del caballo; lo eliminó e hizo lo que éste jamás hubiese podido hacer.

LOS CABALLOS

son

REGIOS

así también los

LIBROS

EL ARTE TECNOLO- GICO

Utiliza toda la tierra
y su población
como su material,
no como su forma.

Es demasiado tarde para asustarnos o disgustarnos, para recibir con irónico desprecio lo que aún no ha sido visto. El trabajo cotidiano de toda la vida exige que pongamos freno a los medios de comunicación y los subordinemos a los fines humanos.

Los medios no son juguetes; no deben estar en manos de ejecutivos con mentalidad infantiloides. Sólo pueden ser confiados a artistas de espíritu renovador, porque esos medios son formas de arte, es decir, nuevas maneras de percepción, nuevas indagaciones del mundo, como nuevas especies.

La evolución como proceso ha virado de la biología a la tecnología. La aceleración resultante de esta evolución es como una cápsula de tiempo.

PONER FRENO AL



es un juego de niños
comparado con
enfrenar al

CINE, PRENSA O TELEVISION

Los potros salvajes de la cultura tecnológica no han hallado aún sus domadores o sus amos. Sólo encontraron sus P.T. Barnums. Pat Pauslen haría un trabajo mucho mejor como pastor de medios que los infantes de Madison Avenue.

LOS EUROPEOS NO PUEDEN

dominar estas nuevas potencias de la tecnología porque las toman demasiado en serio y con excesivo sentimentalismo. No pueden imaginar la Ciudad Terrena. Han ocupado durante un tiempo muy largo los espacios de las viejas ciudades como para ser capaces de apreciar los nuevos espacios creados por los nuevos medios.

LOS INGLESES

han vivido más tiempo que nadie con cultura tecnológica, pero perdieron su oportunidad de moldearla cuando el barco se rindió ante el avión. No obstante, el idioma inglés es ya la base de toda tecnología.

Los rusos son impotentes para moldear la cultura tecnológica debido a su sentimentalismo y severidad. Los futuros amos de la tecnología tendrán que ser despreocupados e inteligentes. La máquina domina fácilmente a los tipos rígidos y a los estúpidos.

RUSAS **DE LA VIDA** **Y LA POLITICA** **EN VIRTUD DE** **SU ASCENDIENTE** **TECNOLOGICO** **AMERICA** **MOLDEA TODAS LAS FASES** **EN EL MOMENTO ACTUAL**

La austeridad rusa se basa en el temor hacia los nuevos medios y su poderío para transformar la existencia social. Rusia se mantiene firme en el status quo que produjo Marx antes de 1850. Allí termina la cultura. La revolución rusa alcanzó la etapa de la cultura libresca.

Marx jamás estudió o comprendió la causalidad. No prestó atención al ferrocarril o al buque de vapor. Rusia se esfuerza por tener un siglo diecinueve de valores de consumo pero sigue siendo una cultura tribal o corporativa y no-visual.



expo 67

por su expresión de
frivolidad gala y por
invertir la segunda
ley de termodinámica
al calentar al
vecino meridional
a través del

FRENTE FRIO canadiense

**MALDITA
MALDITA
MALDITA
MALDITA**

la guerra de Viet Nam, extravagante
esfuerzo pedagógico para
occidentalizar el Oriente.

**BENDITA
BENDITA
BENDITA
BENDITA**

la Expo 70 de Osaka,
económica maniobra
para alcanzar el mismo fin.

LOS

*Ahora hemos llegado "allí donde la
mano del hombre jamás puso el pie".*

INTER

*Tuvimos un día de trigo y facul y de
escribir nuestra pizca como entrenanos.*

Finnegans Wake

MEDIOS

Un medio de expresión modifica a otro, así como un idioma es alterado por su contacto con otro.

Cada uno de nuestros sentidos es modificado diariamente por la experiencia de los otros sentidos.

Cada medio produce explicitación y tensión de un sentido sobre otro. El ruido debilita el tacto y el gusto; la visión disminuye el alcance de lo audible, así como del gusto y el olfato.

La reciente recuperación de la mímica y el gesto ha revelado la función de la palabra hablada como la traslación audible de una actitud o movimiento de la mente.

El lenguaje audible rompió con la mímica y la danza como una codificación más explícita de las interrelaciones.

LA SILENTE ESCULTURA MONUMENTAL

apareció con el comienzo de la escritura como la fijación de un campo de relaciones intermedio entre la visión y el sonido.

**¿No es la escultura
la natural
predecesora de
la escritura?**

**La TV es icónica,
no pictórica.**

**La desnudez es escultural,
no visual.**

La escultura no está encerrada por el espacio moldeado. La escritura y la arquitectura son espacio visual igualmente encerrado. El aspecto visual del espacio ha sido abstraído de todas las demás apprehensiones sensoriales del espacio.

El número, decían los antiguos, es la sonorización del espacio. La geometría es espacio visual. Un enorme esfuerzo de abstracción colectiva precede al desenredo de todos estos elementos de la matriz total de las relaciones vivientes.

Hoy es necesaria una energía mayor aún, primero para restaurar y luego para comprender en un connubio, la unidad de todos los elementos que los hombres han abstraído por sus códigos de la matriz primordial.

Código, lenguaje, medio mecánico: todos tienen propiedades mágicas que transforman, transfiguran. Pero no llegan a concretar un espectáculo o conocimiento vívido de la acción total requerida en la era de las simultaneidades electrónicas. Todos los medios anteriores eran exclusivos; la era electrónica es inclusiva.

Cuanto más se aparta el jazz de la música impresa hacia la improvisación, tanto más se acerca al habla. La canción es el hablar lentificado.

DETENIDA O CONGELADA EL HABLA ES

Escritura.

La escritura, en particular esa clase más inconcreta que surge del alfabeto fonético, es una forma sumamente abstracta de tecnología. Los elementos sonido y letra deben estar en primer término divorciados de todo significado. Hoy estamos empezando de nuevo este proceso con la codificación tipo Shannon que se efectúa en los Laboratorios Bell. Esta vez es la palabra en sí la unidad que debe ser privada de significado a los fines de la codificación.

EL ARTISTA DA EL TONO ABSOLUTO PARA SU EPOCA.

Cuarenta años atrás Gertrude Stein había realizado el mismo experimento con las palabras para recuperar los gestos subyacentes que son previos a la cobertura semántica.

Cuando el arte dejó de estar enmarañado en la textura de la vida cotidiana se convirtió en objeto del más intenso escrutinio.

Las sociedades y el folklore más remotos son abstraídos de su matriz y ampliados por visión microscópica.

La inspección vivisectiva de todas las formas de nuestras propias vidas interno-externas e individual-sociales nos hace agudamente sensibles a todas las experiencias inter-culturales e inter-medios de comunicación.

Cada cultura, cada período, tiene un sesgo que intensifica o distorsiona algún rasgo del proceso social. El sesgo de nuestra cultura es precisamente aislar los sesgos de todas las demás en un esfuerzo de orquestación. ¿Connubio social?

El antropólogo es un connoisseur de las culturas como formas de arte.

El estudiante de comunicación masiva es un connoisseur de los medios como formas de arte.

Una forma de arte es la manifestación de una enorme preferencia por una forma de experiencia. Cuando le preguntaron qué música le gustaba, Mozart contestó: "Ninguna". Los artistas no son consumidores.

La comunicación masiva ha surgido como un objeto de necesaria atención en el siglo 20, no porque sea algo nuevo, sino porque es esa porción del organismo social que ahora padece de elefantiasis.

Reducir ese abultado tumor habrá de exigir gran atención y habilidad quirúrgica.

Nuestra era es una esteta de las metodologías de todas las anteriores.



ESAS GALERIAS DE ARTE
Y MUSEOS

que encarcelan y clasifican el

HUMANO
ESPIRITU

MALDITO

El **CASTOR** Canadiense

**AP
SYM
BO**

símbolo apto

DE NUESTRA

ESTANCADA CREATIVIDAD

**RENATO EL
CULTURAL**

SHOX


como

**DISLOCACIÓN
DE LA MENTE**

en

SIGNIFICADO

El adulto
nunca recuerda
pero el niño
nunca olvida.




Los
ingleses nunca
pueden recordar
y
los irlandeses nunca
pueden
olvidar.

Los
israelíes
nunca pueden
recordar y
los árabes nunca
pueden olvidar.

La gente
nunca recuerda
pero la computadora
nunca olvida.

el
encuentro de
las tradiciones
orales
y escritas



Los
ingleses nunca
pueden recordar
y
los irlandeses nunca
pueden
olvidar.

Esa
observación
define claramente
la diferencia
entre una sociedad
predominantemente literaria

y otra de prevalencia oral. Y en esa grieta cultural se han desarrollado algunas de las carreras literarias más grandes desde Swift y Edmund Burke hasta Wilde, Shaw, Yeats y Joyce. El mismo encuentro de tradiciones orales y escritas se dio en la experiencia de Dylan Thomas. La facilidad con que se dedicó al micrófono y al fonógrafo sólo es comparable a la alegre violencia con que se precipitó sobre sus auditorios esgrimiendo una elocuencia más propia de la tradición de los bardos que de la literaria.

Pero precisamente el micrófono, el fonógrafo y la radio han predispuesto nuevamente nuestras percepciones para disfrutar de la poesía como lenguaje y canción. En la misma forma, Bela Balasz demostró cómo el filme había logrado rescatar nuestra sensibilidad ante el rostro humano. El flujo lineal de palabras impresas que desfilaba ante nuestros ojos, había debilitado sobremanera la capacidad plástica y la percepción icónica.

En el mundo de los negocios, la creciente preferencia por la expresión y el intercambio oral de ideas se manifiesta en la importancia que ha tomado el almuerzo del empresario como ocasión para tratar temas esenciales. Dentro de toda la comunidad comercial, el viraje del trabajo escrito al brain-storming individual y grupal ha adoptado una forma oral.

El ejecutivo obligado a tomar múltiples decisiones, debe recurrir a una rápida conferencia con expertos a los que imparte breves instrucciones especiales. El volumen de información precisa incluido en tan frecuentes determinaciones no podría ser presentado con toda seguridad por escrito, en forma lineal.

De igual modo, el panel de discusión, la mesa redonda, las conferencias y convenciones que se multiplican hoy a ritmo creciente, están inspirados en parte por la preferencia de tales asambleas por la radio y los sistemas de amplificadores y también por la mayor rapidez actual de los viajes. Pero es indudable que estos procedimientos permiten la elaboración y tratamiento de grandes cantidades de información que no podría manejarse con igual eficacia por otros medios. De este modo la conferencia finaliza en el aula.

La radio y los micrófonos de los amplificadores terminaron con la oratoria.

Uno no puede ponerse a perorar ante un micrófono: tiene que charlar. Y la charla invita a la participación del interlocutor y del grupo que forma el panel. G. M. Young refiere cómo, en la Inglaterra de la década de 1840, las estadísticas (resultantes de los nuevos métodos de comunicación) empezaron a frenar la oratoria. Y Gladstone fue el primer orador que dominó esta nueva forma de expresión, así como Roosevelt fue el primero en utilizar el micrófono como una pieza de artillería emplazada junto a la chimenea. El hogar se convierte así en la línea de fuego.

El grabador portátil es hoy en potencia lo que la kodak fue treinta años atrás. Testimonio: el gran disco *New York 19* por Tony Schwartz. Y su empleo ha modificado notablemente los mundos de la música y las costumbres folklóricas, así como la reproducción en colores alteró los de la pintura y la arqueología. El Long Playing junto con el grabador han extendido velozmente las fronteras del conocimiento musical, no sólo a todos los períodos de la música occidental sino a los de muchas otras culturas.

Hoy la música adolescente es un ambiente, no algo para ser tocado dentro de un ambiente.

Esto es lo mismo que hizo el libro a lo largo de muchos siglos respecto de la palabra escrita. El alcance cultural del auditorio del LP es mayor que el del libro, y la acción de aquél ha sido muchísimo más rápida. Los libros aceleraron y extendieron los hábitos de lectura, pero fueron causa también de que las palabras se separaran de la música. Con el libro llegó la lectura solitaria, silenciosa.

Hoy nuestra tecnología acústica está empezando a restaurar la antigua unión de música y palabras, pero especialmente el grabador nos ha devuelto la voz del bardo.

No es posible echar en tan breve espacio una ojeada muy concluyente a los siglos de interacción entre las culturas oral y escrita. Pero para exponer el tema en su totalidad se impone una somera indagación retrospectiva.

En una medida sin precedentes fuera del área del libro inglés y anglo-sajón, aun los países europeos conservaron sus tradiciones orales después del advenimiento de la imprenta. Y ahora que tenemos que enfrentarnos con los problemas y actitudes de muchas culturas, rozadas apenas levemente por la comunicación impresa, lineal,

nuestras oportunidades de incapacidad política se han multiplicado tremendamente.

La tendencia a menospreciar el papel de la radio en el Cercano Oriente, donde la tradición oral es totalmente dominante, no está desvinculada de la insistencia de la Voz de América en difundir noticias lineales u orales con preferencia, por ejemplo, a *Porgy and Bess* o los ofrecimientos de la radio del ejército que nos brindó tantas conquistas extraoficiales.

El campesino analfabeto puede apoderarse del *Pueblo* así como la mafia oral puede dominar fácilmente una estructura legalista, alfabética, por una simple desviación.

Durante 150 años nuestros artistas y poetas han estado proyectando los destellos de las nuevas pautas orales de la cultura en la pantalla del radar social. El periódico del 1800 había desalojado ya al formato libresco de su situación de monopolio en la formación de hábitos de percepción y juicio. Después del telégrafo esta tendencia sufrió una tremenda aceleración.

Una de las peculiares derivaciones del formato libresco es que quienes lo utilizan olvidan el hecho de que se trata de una forma altamente especializada de tecnología, y suponen muy pronto que todos los demás medios son artilugios para transmitir información, porque presumen que ése es también el papel del libro. Fácil es comprender cómo llegan los lectores de la letra impresa a este planteo mental, puesto que el libro es arquetípicamente un artilugio mecánico. No es tan simple lograr que estos lectores conciban que el empleo de la imprenta crea formas de pensamiento y espacio bastante extrañas a otras culturas, y extrañas aun a las pautas más antiguas de nuestra propia cultura. Es muy difícil conseguir que un hombre metido en el cinturón cultural de la imprenta reconozca que la *forma* de ésta es en sí misma cultural y profundamente tendenciosa. El pez no sabe nada del agua.

Pero en el mundo occidental, nuestra tecnología más reciente no sólo ha desalojado a la forma libresca en cuanto a artilugio. Nos ha devuelto también, por muchos senderos indirectos, a la cultura acústica y oral.

En el siglo 19 Polonia, Rusia y los Balcanes recibieron la más novedosa tecnología periodística, tras haber estado expuestos durante largo tiempo al libro. En el siglo 17 Norteamérica recibió la tecnología europea más reciente (el libro), sin todas las otras formas de cultura. El modelo de producción en línea de montaje planteado por los tipos móviles no tuvo rivales en la formación de los hábitos de percepción norteamericanos.

**La planta Ford en Detroit
fue un derivado tardío
de la planta Gutenberg.
La línea de montaje
es liquidada
por la computadora.
La alfombra mágica
reemplazará al Cadillac.**

El impacto revolucionario del formato periodístico en Rusia y Europa Central no fue atemperado por los siglos de aptitudes librescas que habíamos adquirido. La cotidiana toma de instantáneas del conjunto de la sociedad, o del globo, que da forma a la prensa, crea un tipo de conocimiento grupal totalmente ajeno al individualismo del aislado lector de libros.

**¿CUAL VA A
SER EL IMPAC
TO POLITICO
Y SOCIAL DE
LA RADIO Y
LA TV EN PUE
BLOS QUE NO
TUVIERON
NI LIBRO
NI PRENSA?**

Para el individuo de cultura libresca, habituado a juzgar al libro como un ambiente neutral al servicio de su mente independiente, es una herejía decir que el impacto de estas formas está bastante alejado de algo que solía tener costumbre de decir o expresar.

Pero sólo es necesario observar las pautas de aprendizaje y asociación antes de la imprenta o de la escritura para descubrir que el mensaje o información transmitida por el medio supuestamente neutro no es el principal componente de tales situaciones.

Es mucho más fácil examinar hoy tales temas cuando el efecto de la tecnología desde la aparición del telégrafo ha sido recrear las condiciones de simultaneidad que caracterizan a las culturas prealfabéticas.

La obsesión de los poetas a partir de Wordsworth, cuyo dato estético primario era la palabra hablada, es tan esencial a nuestra nueva cultura como la geometría no euclidiana. La habitual compatibilidad entre la posición prístina y la sofisticada no fue una consecuencia prevista de un dominio en constante perfeccionamiento sobre el mundo material. Pero tampoco lo fueron las de la escritura misma.

EN UN MUNDO PREALFABETICO LAS PALABRAS NO SON SIGNOS.

Evocan cosas directamente en lo que los psicólogos llaman espacio acústico.

Por el solo hecho de ser nombrada, la cosa está simplemente allí. El espacio acústico es un campo dinámico o armónico. Existe en tanto persisten la música o el sonido. Y el oyente es uno con él, como con la música.

El espacio acústico es el espacio-mundo del hombre primitivo.

Aún su experiencia visual está muy subordinada a su auditorio y al mágico dominio en el que no hay centro ni margen ni punto de vista.

El artista prealfabético no conoce ejes verticales u horizontales. No encierra el espacio sino que lo modela simultáneamente en todas direcciones, aun cuando pinta o dibuja. En el arte indígena no hay derecho ni revés.

En este sentido la escultura se encuentra a medio camino entre el mundo auditivo prístino y el mundo visual del hombre alfabético.

El paso de trasladar lo auditivo a lo visual como resultante de la escritura fonética no se dio con mucha rapidez. Pero fue un paso extremadamente radical. Sólo en el alfabeto griego se llegó a abstraer el sonido del significado y encerrarlo luego en un espacio visual. Los fenicios alcanzaron sólo a visualizar sonidos consonánticos. Y esta abstracción lograda por los griegos y transferida a los romanos creó una red visual imperial en la que el mundo occidental se dedicó a capturar todas las culturas orales que encontró en su camino. Ninguna otra clase de escritura intentó esta abstracción. Y ninguna otra clase de escritura poseyó los medios resultantes de control sobre otras culturas. Sólo la escritura fonética crea el hábito de la confrontación, de la representación realista.

Hasta la llegada de la
FOTOGRAFIA
CINE y TV no
apareció rival alguno
a la insaciable conquista
cultural del
alfabeto fonético.

La medida en que el alfabeto influyó en nuestra propia cultura puede darla el repudio que de él hizo Platón en el *Fedro* y en sus epístolas, basándose en que detiene y reprime el acto de pensar, de una manera fatal para la función creadora:

*Este descubrimiento vuestro
engendrará el olvido en el
espíritu de los que aprenden,
porque no usarán su memoria;
confiarán en los caracteres
escritos externos y no
se acordarán de sí mismos...
serán aburrida compañía
con apariencia de sabiduría
sin su realidad.*

Contrariamente a la superstición popular, la tradición oral es la que asegura permanencia, continuidad. En *The Primitive World and its Transformations*, Robert Redfield señala el carácter atemporal de las sociedades prealfabéticas, en las que la comunicación exclusivamente oral contribuye a la intimidad y homogeneidad de la experiencia. La aparición de la escritura es lo que pone en movimiento la revolución urbana. Con la TV entramos una vez más en el not tiempo heliotrópico (Joyce).

Con la escritura fonética, encierro visual del espacio acústico, se produce la detención del flujo de pensamiento que permite el análisis. Casi de inmediato se descubrieron todas las fronteras entre las artes y ciencias verbales y físicas que han sido tradicionales para nuestra propia época. La ruptura de la barrera del espacio acústico creó muchas murallas entre formas de conocimiento, como las que tienden a disgregarse una vez más en nuestro tiempo. La dinámica de la tecnología de la escritura fonética puso en movimiento una serie de cambios espectaculares, sólo superados por su disolución en la tecnología de la escritura mediante la luz misma en televisión.

El paso inicial de abstraer la vista (alfabeto fonético) del sonido perturbó a tal punto el equilibrio de las culturas orales que desde ese momento existieron sólo en forma de veloces cambios. Sin embargo todas las culturas se esfuerzan por volver a la inclusividad integral del estado oral. Pues únicamente en el seno de tal intimidad y perfección del conocimiento interpersonal parece posible lograr ese equilibrio.

En la historia occidental señalamos como periodos de grandes florecimientos culturales aquellos en que surge por unas pocas décadas un breve equilibrio entre la experiencia escrita y la oral. Hoy nos estamos aproximando a los medios de iniciar y prolongar tales condiciones. Pero nuestro pasado es un permanente registro de los fugaces momentos en que un arte particular parecía acercarse al ideal oral de un conocimiento inclusivo: la arquitectura en el siglo 12; el drama y la pintura en el 16; la música en el 19.

La vuelta a las condiciones de comunicación oral no sólo se advierte hoy en la esfera estrictamente acústica. El oral es el mundo de lo no lineal, de la simultaneidad y de la percepción extrasensorial. En el espacio acústico no hay líneas o direcciones sino más bien un campo simultáneo. Es no euclidiano. Y al concentrar una docena de páginas de libro en una sola, el periódico dio ya un gran paso hacia esta especie de simultaneidad y no linealidad cultural. El telégrafo la extendió al mundo entero, originando así una diplomacia sin murallas.

Las técnicas paisajistas externas de los poetas y pintores románticos fueron forzadas hasta un extremo en el cual repentinamente se volvieron internas y musicales con Rimbaud y los simbolistas. En lugar de emplear un solo espacio externo para evocar y controlar los estados mentales, se descubrió de pronto que muchos espacios y muchos tiempos podían ser incluidos en un poema o cuadro. El periódico contribuyó directamente a esta nueva forma de arte. Y tan pronto ocurrió, los artistas pudieron advertir que todo lenguaje y toda experiencia era, y siempre ha sido, esta cosa simultánea, imbricada en múltiples capas.

TODOS LOS

NUEVOS MEDIOS

HAN ENRIQUECIDO
NUESTRAS PERCEPCIONES DEL

LENQUAJE

Y DE LOS

ANTIGUOS MEDIOS

SON AL AMBIENTE
MANUFACTURADO LO QUE
LAS ESPECIES A LA BIOLOGIA.

ENSAYOS ó INDAGACIONES

Es fácil comprender ahora que el lenguaje ha sido siempre un medio de comunicación de masas, así como los nuevos medios son nuevos lenguajes, cada uno con su gramática y formas estéticas propias.



POR
ENCERRAR
LA TERRESTRE
NATURALEZA

EN UN

AM- BIENTE MANUFAC- TURADO

que transfiere el
proceso evolutivo
de la biología a la
tecnología.

LA GENTE

in die multitudinis: manducabis
turtis libani: quod respicit contra
u. Caput tuum ut carmelus:
capitis tui sicut purpura regi-
um: Quam pulchra es. et
terra carissima in deliciis. Statu-
simulata est palme: et ubera
tuis. Dixi. Ascendā in palmā:
et fructus eius: Et erūt ubera
tui ut botri vinee: et odor oris tui
ut odor malorum: guttur tuum sicut vi-
num. Dignum dilecto meo ad-
mirationem: labijsque et dentibus illius ad
cantandum: Ego dilecto meo: et ad
canticum eius. Veni dilecte mihi egredi
in agrum: commoremur in villis.
granatorum meorum. Leua eius sub
meo: et delectata illius amplectetur
iuro vos filie iherusalem: ne susci-
piat vigilare faciat dilectam: do-
ceat. Que est ista que a secedit
et uetera dilecte mihi seruauit tibi
is michi det te fratrem. Cum
tu sugentem ubera matris mee:
matrem te foris et deosculer et iam
non despiciat. Apprehendam te et
domum matris mee: et in cubiculum
is mee: Ibi me docebis: et dabo
tibi utrumque uino condito: et mustum
granatorum meorum. Leua eius sub
meo: et delectata illius amplectetur
iuro vos filie iherusalem: ne susci-
piat vigilare faciat dilectam: do-

DEL LIBRO



hijis qui non temptant illum: appa-
reant qui fidem habent in illum.
cum cogitationes separant a
bata autem uirtus corrumpit in
Quoniam in malivolam animam

quod dicitur: Aque inter non p-
regueret caritatem: nec flumina
illa. Si dederit homo omnem
ciam domus sue pro dilectione: non
despiciet eam. Soror nostra parua
non habet. Quid faciemus soror
in die quando alloquenda est
rus est edificem super eum. mu-
argentea. Si ostium est: compingam
tabulis cedrinis. Ego murus
mea sicut turris: equo facta
eo quasi patre repiens. Vineam fi-
co: in ea: que habet pios. Tra-
custodibus: uir affectus pro fructu
le argenteos. Vineam meam coram
Mille tui pacifici: et ducet hi
diuturnus fructus eius: Que habitas
amici auscultant: fac me aud
eis qui fidem habent in illum.
cum cogitationes separant a
bata autem uirtus corrumpit in
Incipit liber sapientie. C

Aligite iust
iudicatis te
rite de dno
tate: et in
cordis que
quoniam in

Al dar la bienvenida al álbum discográfico Caedmon, con la voz de Dylan Thomas leyendo "Under Milkwood", Harvey Breit dice:

"UNDER MILKWOOD"

"Sea lo que fuere, sea cualquier cosa que fuere, "Under Milkwood", es un concierto de cello: basta sustituir la voz de Dylan por el cello de Casals. Los solos, amorosamente modulados, van de un glissando pastoral a un insolente fortísimo... La libertad de la forma era justo lo más adecuado para Dylan, para su imaginación y retórica, y es indudable que pudo haber seguido ofreciéndonos una serie de tales conciertos, sobre el amor, sobre la política, sobre la poesía misma."

ES UN CONCIERTO DE CELLO

Las trayectorias de Yeats y Joyce estuvieron aun más profundamente comprometidas con las cualidades de la palabra escrita, pues respondían a la tradición literaria. Y estos tres hombres compartieron una noción muy clara de las ventajas que les ofrecía el siglo 20 de tener sus raíces culturales en un mundo prealfabético. Esto, que en ellos parecería quizás mera preferencia romántica, puede sin embargo ser considerado en una perspectiva de tecnología en avance o desarrollo.

Frank O'Connor ilumina una distinción básica entre las tradiciones orales y escritas:

"¡Por todos los diablos! Había una vez un hombre, Ned Sullivan se llamaba, y vean ustedes qué cosa tan rara le pasó una noche, muy tarde, cuando venía de Durlas por el Camino del Valle;"

Así es como empieza un cuento popular, o por lo menos como debería empezar, y pobre del narrador, quienquiera que sea, que olvide que su relato es antes que nada una NOTICIA, y que hay alguien que lo escucha y a quien debe agarrar de las solapas y sacudirlo y gritarle si es necesario hasta lograr atraer su atención. Sin embargo, así es como no debe empezar ningún cuento impreso, porque el mismo relato se vuelve insulso y aburrido cuando se lo saca de su cálido nido junto al hogar de la cabaña, de la particular excitación de un auditorio que lo salpica con sus interjecciones, y de una compartida sensación de terror ante lo que puede acechar afuera, entre las sombras. Eso es un cuento, y aun manejado por un maestro como Kipling, es inventado y realmente lo parece.

La impresión con tipos móviles es, quizás, el primer paso de la mecanización de una artesanía. Fue un logro del siglo 15 que conjugó una amplia gama de habilidades. La impresión con bloques o tipos fijos había sido común en China varios siglos, y también en Europa varias décadas, antes de Gutenberg. Pero el tipo móvil ya era un asunto diferente. Inclusive puede ser considerado como una especie de puesta en línea de montaje, mediante la cual los manuscritos se someten a la producción en masa. Y esta forma de tecnología europea, la más avanzada de su época, fue una de las primeras cosas que llegó a América. En cuanto a su impacto social, la entrada de la imprenta y el libro en un escenario carente en absoluto de otras artes de documentación estables fue decisiva. Sólo podría ser comparada con la llegada del periódico a Polonia antes que el libro.

EN ESTE SIGLO LA TECNOLOGIA MAS AVANZADA (CINE, RADIO, TV) HA LLEGADO A ALGUNOS PAISES ANTES QUE EL LIBRO O EL PERIODICO. PARA LOS ORIENTALES LA CUALIDAD RADIOGRAFICA DE LA TV (LA EXPLORACION INTERIOR) ESTA INTENSIFICANDO SU NATURAL INTROVERSION AL MISMO TIEMPO QUE LOS OCCIDENTALIZA SOBRE PAUTAS DEL SIGLO DIECINUEVE. EL CONFLICTO DE ESTAS FORMAS ES TAN TREMENDAMENTE TRAUMATICO PARA ELLOS COMO PARA NUESTROS ADOLESCENTES.

Por razones difíciles de descubrir, no existe forma alguna para observar el impacto de diversos medios de comunicación sobre las pautas culturales preexistentes.

¿COMO INFLUYE EL ADVENIMIENTO DE LA ALFABETIZACION EN LA ESTRUCTURA PSICOLOGICA Y SOCIAL DE UNA CULTURA?

Para poder dar una respuesta deberíamos analizar y observar la operación de traducir el sonido en visión. Antes de esta operación las palabras tienen un rango muy diferente. En las sociedades indígenas las palabras no son signos destinados a relacionar una situación con otra. Antes de la escritura es natural e inevitable considerarlas como poderes "mágicos" que directamente evocan una cosa. En el siglo pasado poetas y artistas recobraron esta visión del lenguaje. Una visión que, desde Baudelaire, ha modificado profundamente la perspectiva literaria del mismo.

La familiaridad con las culturas prealfabéticas ha revelado muchos aspectos de nuestro lenguaje literario, ocultos durante largo tiempo por las predisposiciones inconscientes de la escritura y la imprenta.

La traslación de lo oral a lo visual, con un punto de vista fijo, constituye una detención del flujo auditivo que permite un análisis del lenguaje y la enumeración y clasificación de todas las formas mentales que incorpora. Pero también produce una oscilación en la mente del lector causada por el continuo acto de traslación de sonido a dicción y de dicción a sonido, que constituye el acto de leer.

Es indispensable examinar una particularidad que comparten los alfabetos griego y fenicio si queremos atrapar la dinámica de la cultura occidental. Que yo sepa, este alfabeto fonético es, a diferencia de todos los demás, el único basado en abstraer el sonido separándolo de las palabras.

A modo de aproximación al libro impreso puede ser útil señalar que la lectura de un rollo o códice manuscrito era un proceso tan lento y laborioso, que no es de extrañar que los lectores memorizaran todo lo que leían. Era sumamente complicado volver a consultar esos materiales. Razón por la cual los mundos antiguos y medievales que tenían sus lecturas en la punta de la lengua, preferían formas oratorias y controversiales de enseñanza y expresión. Esto traía por consecuencia el aprendizaje en grupos.

Con el libro impreso se hizo posible el estudio individual. Pero sobre todo la velocidad de lectura le permitió al individuo, como en el caso de Tamburlaine o el doctor Fausto, abarcar en pocas semanas autores y temas que en forma de manuscrito le hubieran demandado toda una vida. Por otra parte, el lector dejó de memorizar. El libro se convirtió en una obra de referencia. Muy pronto la tradición oral se batió en retirada. Pero en el drama isabelino hubo un breve encuentro de la antigua cultura oral con la nueva cultura literaria.

La cultura del manuscrito había fomentado el enciclopedismo como una ventaja cuando la lectura era lenta y los libros escasos. La imprenta impulsó la especialización, la clasificación de datos y la proliferación de los anticuarios. Promovió el nacionalismo y los idiomas vernáculos, puesto que el latín internacional no tenía difusión suficiente como para ofrecer buenos mercados a los impresores. La imprenta separó las palabras de la música, pero las partituras impresas posibilitaron la elaborada instrumentación musical de los siglos diecisiete y dieciocho. La imprenta disminuyó la sensibilidad en las artes plásticas, también lo hizo en pintura y arquitectura, pero creó nuevas dimensiones de espacio urbano. La misma disposición lineal y rectilínea de las palabras en la página impresa transformó la naturaleza de la ortografía, de la gramática y del estilo prosístico. Y una sociedad como la norteamericana, que en sus comienzos dependía casi por completo de la información y el arte impresos, desarrolló naturalmente, una gran sensibilidad para captar la tecnología de la imprenta y sus principios básicos de producción en serie.

Por tener al principio casi exclusivamente una cultura libresca, Norteamérica se preocupó muy poco por desarrollar las otras artes. De modo que aún hoy existe en esta parte del mundo, como quizás en ninguna otra, la suposición de que hablar de cultura en cualquiera de sus formas es hablar de libros. Este enfoque nos impide considerar el béisbol o la música popular como cultura. Y nos impide también considerar al periódico como una forma de arte. Además de haber determinado que seamos los últimos en estudiar la gramática del filme o el lenguaje de la arquitectura.

Nuestra obsesión por el libro como arquetipo de cultura ni siquiera nos ha alentado a considerarlo como una manera singular y artificiosa de empaquetar experiencia.

Pero mientras el libro sea considerado como una forma muy especializada de arte y tecnología no podremos orientarnos hoy entre las nuevas artes y medios de comunicación.

Fue el periódico el que planteó alrededor del 1800 el mayor desafío al libro. Este lo enfrentó mediante una paulatina asimilación. Las novelas de Scott y Dickens, la poesía de Byron, envolvieron los grandes panoramas mundiales de noticias de la prensa todopoderosa en nuevas técnicas novelísticas de paisajes y viñeta. Pues la página del libro en sí misma nada tiene del alcance mosaico de la página del periódico. Con el telégrafo, la dimensión de simultaneidad vino a añadirse a la inclusiva imagen social del periódico. La respuesta a este nuevo desafío fue el mosaico de *Illuminations* de Rimbaud, de *Un Coup de Dés* de Mallarmé, del *Ulyses* y de *The Waste Land*.

Si la imprenta fue la mecanización de la escritura, el telégrafo fue su electrificación. Si el cine fue la mecanización de gestos y movimientos, la TV fue su electronificación. Al explicitar más una tecnología anterior, cada uno de estos pasos modifica todos los otros medios. El periódico cambió la técnica poética, el cine modificó la novela y la TV transformó el cine. El telégrafo nos dio la diplomacia sin murallas, así como el automóvil nos dio el hogar sin paredes. Pero quizá todas estas cuestiones y muchas más pudieran ser incluidas en la reflexión de que el teléfono no es un canal neutral o una simple comodidad sino una forma que, arraigada en toda nuestra tecnología, ha transformado también la vida interpersonal y la estructura íntegra de los negocios y la política.

Con la codificación eléctrica de la información llegó el criptograma y la presente era del criptoanálisis. De aquí el trauma nacional del *Pueblo*.



BENDITO

OTEBAFJAWAJ NORTEAMERICANO

de charla veloz

por sus

métodos de

APRENDIZAJE

CARA a ARAA

OO/O a O\OO

**MA
BENDITO**

EL MANIFIESTO COMUNISTA

ESPEJO RETROVISOR

ESPEJO RETROVISOR

DE UN

**FÊTE ACCO
FATE ACCOM
FAIT ACCOMPLI**

BENDITO

OH!

BENDITO

FINNEGANS WAKE

¿MIRADA RETRO FINAL?

¿MIRADA AUDIO INICIAL?

MIRADA RIRE FINAL

del ambiente

**de información del
comunismo tribal.**

SERIA UN ERROR
SUPONER QUE LA
TENDENCIA DE LA CULTURA
HACIA LO ORAL Y
ACUSTICO SIGNIFICA QUE
EL LIBRO SE ESTA VOLVIENDO

Significa más bien que el libro, al perder su monopolio como forma cultural, adquirirá nuevas funciones. Nadie parece conocer muy bien la razón de que las ediciones en rústica fueran un fracaso en los años 30 y un éxito en los 50. Pero es un hecho que probablemente tenga cierta relación con la TV, por una parte, y con el LP por la otra.

La pantalla de TV está muy próxima en forma y contigüidad a la página del libro. La pantalla de cine no lo estaba. La TV vuelve a levantar paredes en torno a la casa, en tanto que el cine no. Basado en la flexibilidad del grabador, el LP derribó las murallas entre todos los períodos musicales, presentando de manera accesible la música y las costumbres tradicionales de todas las culturas. Bajo estos aspectos supera de algún modo la flexibilidad del libro. Pero ha logrado reforzar el interés de éste al poner a autores y poetas en una nueva relación con los lectores.

OBSOLETO

LA IMPRENTA PARECERIA HABER
PERDIDO GRAN PARTE DE SU
MONOPOLIO COMO CANAL DE
INFORMACION, PERO HA COBRADO
NUEVO INTERES COMO HERRAMIENTA
EN EL ADIESTRAMIENTO DE LA
PERCEPCION.

Esto quizá se ponga de manifiesto en la nueva crítica, que se muestra tan poco predispuesta hacia aquellos formados en un período anterior a la cultura del libro. Como herramienta en el adiestramiento de la percepción, pienso que el libro ha adquirido un nuevo e importante papel en las dos últimas décadas. La incomprensible popularidad de ediciones en rústica de obras eruditas quizá se relacione con esta compleja situación.

No es extraño que el joven responda espontáneamente al rock-and-roll como una interpretación de su mundo de tensión y cambios acelerados. O que los hombres de negocios cambien gran parte de su anterior papelería por el rápido resumen preparado por expertos o la concreción de convenios comerciales durante el almuerzo. La mesa redonda, las frecuentes conferencias y las sesiones de brain-storming son tanto una parte de nuestra actual situación como los factores que configuraron la primera elección por TV. Hoy estamos en lo más recio de nuestra primera guerra por TV. La participación del público es total.

Los norteamericanos, el pueblo del mundo donde el libro ejerce un predominio más completo, parecerían estar entrando velozmente en nuevas órbitas de experiencia, para las cuales esa tendencia libresca no los ha preparado del todo. Quizá la mejor estrategia cultural sea abarcar el libro y la palabra impresa en sus relaciones más amplias y decidir a partir de allí. Nuestra tecnología del libro tiene a Gutenberg en una punta y a las líneas de montaje de Ford en la otra. Ambos son obsoletos.

ALIMENTAR
LENGUAJE
Y
PENSAMIENTO



POR MEDIO DE LA MAQUINA
DE ESCRIBIR

日本人が暗号を開発しようとしたとき、
日本語の漢字は記号で表すにはあまりに
総括的で適当な記号に欠けていた。
そこで彼らはいわゆる「タイプライター
と叫んでゐる記号(文字)に頼つたのである。

Cuando los japoneses trataron de desarrollar un criptograma descubrieron que los caracteres de su escritura tenían un significado demasiado complejo para ser puestos en código. Recurrieron a lo que llamaron "Alfabeto mecanográfico".

Quand les Japonais ont essayé de développer un cryptogramme, ils ont découvert que leurs caractères avaient une signification trop complexe pour être mis en langage codé. Ils ont recouru à ce qu'ils ont appelé "L'alphabet en vedette."

Когда японцы пытались изобрести шифр (криптограмму), то они убедились, что их письменные знаки, благодаря своему содержанию объему, не поддавались кодификации. Они прибегнули к тому, что они назвали "дактилографическим алфавитом".

La dactilografía redujo la expresión de arte a artesanía, de lo personal a lo impersonal. Es un medio de transcribir el pensamiento, no de exponerlo. Alivia a la expresión del pensamiento de los rasgos personales y del lenguaje pintoresco por su inmediata y deslumbrante claridad ... jamás confundida por los remolinos y la ilegibilidad de la escritura manual. Puede conducir a una mayor comprensión - aprehensión.

La dactilografía es una disciplina servicial. Las frases tortuosas desaparecen bajo un centelleo de teclas. Los circunloquios parecen imposibles debido a que el acto mecánico de asentar palabras en el papel es un medio para un fin: el camino a un propósito determinado. Los pensamientos transpuestos en mecanografía

están efectivamente publicados, y la publicación aleja la expresión de esos pensamientos de la esfera íntima y personal. La publicación es una autoinvasión de la intimidad.

Actualmente la escritura manual es obsoleta, y sólo se recurre a ella para cuestiones sin importancia, anotaciones, apuntes de clase, números de teléfono y cartas personales. Los diarios íntimos y las cartas personales comprometidas están pasados de moda.

Como sistema de escritura, la máquina es mucho más eficiente que la mano. Los dedos traducen automática y simultáneamente lo que se está pensando. Cuando uno escribe a mano lo hace lenta y cuidadosamente, y por lo general en un estilo menos familiar. La máquina de escribir es útil para poner distancia. Usted no se

siente tan estrechamente ligado a lo que está escribiendo. La escritura manual sigue siendo parte de uno mismo.

Es difícil apreciar la forma de las frases en el laberinto del manuscrito. Cuando usted mecanografía tiene una noción más clara de la apariencia de lo que escribe. Su opinión se extiende ante usted, desprendida, apartada de su persona. El ritmo de la escritura a máquina favorece la redacción de frases breves, concisas: de frases con forma oral. La máquina de escribir hace que usted aprecie mejor las cualidades acústicas de las palabras, puesto que estas mismas son producidas con un permanente sonido como música de fondo. Hay una propensión a decirle palabras a la máquina: en algunas escuelas de comercio enseñan el sonido de las palabras mientras se escribe, como una de las formas más eficaces de ejercitación.

(Juez Charles E. Wyzanski, Jr.)

El Juez Brandeis tenía una costumbre curiosamente dispendiosa. Cuando preparaba un dictamen como miembro de la Suprema Corte, enviaba por lo general varios borradores a la imprenta oficial y trabajaba luego sobre las pruebas de galera, tal como otros abogados lo harían sobre los textos mecanografiados. Algunas veces, como en el planteo de su célebre disidencia en el caso O'Fallon, despachó quizá más de una docena de versiones de su dictamen a la imprenta de la calle Doce, hasta que quedó por fin satisfecho con el resultado. Una de las razones de esta singular utilización de copias impresas en lugar de dactilografiadas puede haber sido que sólo cuando examinaba un documento presentado como él pensaba que aparecería ante el lector, se sentía en condiciones de juzgar su calidad. Pero sea cual fuere la causa, el resultado era tan impactante por su estilo como por su fuerza sustancial.

(Robert Lincoln O'Brien, 1904)

La invención de la máquina de escribir ha dado tremendo impulso al hábito de dictar. Esto significa no sólo una mayor expresividad, lógica consecuencia de cualquier disminución del esfuerzo de formar palabras que la tarea de escribir impone, sino que permite también expresar con toda amplitud el punto de vista del que habla. Habitualmente hay en todo orador una fuerte disposición a explicar, como si estuviera observando las expresiones faciales de quienes lo escuchan para comprobar hasta qué punto siguen y comprenden su discurso. Esta actitud no se pierde cuando su auditorio se convierte en una simple máquina de escribir, cuya única respuesta es el isócrono golpeteo de las teclas. No es raro ver en las salitas de dactilógrafas del Congreso de Washington legisladores que dictan cartas empleando los ademanes más vigorosos, como si los métodos persuasivos de la oratoria pudieran ser transmitidos a la palabra impresa.

(*The Wonderful Writing Machine*, por Bruce Bliven, h.)

Algunas de las influencias de la máquina de escribir en la composición inglesa han sido muy beneficiosas. Los profesores

habían advertido, ya desde el principio, que la claridad de la escritura a máquina obligaba a la gente a mejorar su ortografía y puntuación. El amanuense, ante la duda sobre si la "i" debía preceder a la "e", hubiese puesto sin duda una ambigua "ie" que pudiera ser tomada por "ei". O convertiría quizá toda la palabra en un zigzagueante galimatías comprensible sólo por el contexto.

La dactilografía contribuyó a poner las cosas bien en claro. Las ventas de diccionarios crecieron fabulosamente, y personas que hasta entonces jamás habían prestado la menor atención al punto y coma empezaron a emplearlo con cualquier excusa. No faltaron por supuesto esos granujas que, ante el dilema de la "e" y la "i" recurrieron a la pequeña trampa de teclear la "e", retroceder un espacio y luego escribir la "i" encima. Pero en su mayoría los dactilógrafos eficaces tenían una buena ortografía y eran hábiles en el manejo de la puntuación, aunque sólo fuera porque ello les evitaba tener que borrar.

(*Henry James at Work*, por Theodora Bosanquet)

La práctica del dictado se inició alrededor de 1890. Para 1907 era ya un hábito confirmado, cuyos efectos fueron fáciles de reconocer en su estilo, transformado cada vez más en una especie de coloquio sin respuesta, desenvuelto, ligeramente enredado: "Ya sé que cuando dicto soy excesivamente profuso", me dijo una vez. Pero el dictado le resultaba un método no sólo mucho más fácil sino también más inspirador que cuando escribía a mano, y consideraba además que el perfeccionamiento de la expresión compensaba con creces cualquier falta de concisión. Raramente sentía el deletreo de las palabras o la indicación de puntos y comas como un obstáculo en el libre juego de su pensamiento. "Me parece como si todo lo que pienso me fuera *arrancado* en forma mucho más efectiva y fluida cuando hablo que cuando escribo", me explicó en otra ocasión. Realmente, cuando empecé a trabajar para él había alcanzado una etapa en la que el golpeteo de las teclas de una Remington funcionaba como un positivo acicate de su imaginación.

...era en extremo desconcertante hablarle a algo que no producía sonido alguno por respuesta. Una o dos veces, cuando estaba enfermo y en cama, llegué a tomar un par de notas a mano, pero por lo general le gustaba que le llevara la máquina de escribir a su dormitorio aun para las cartas más breves. Sin embargo, hubo siempre ciertos tipos de trabajo que se veía

obligado a realizar con la pluma. Si quería que las obras teatrales se mantuvieran dentro de límites que permitiesen su representación, debía escribirlas a mano, lo mismo que los cuentos cortos, ceñidos al espacio impuesto para su publicación por una revista semanal. Tenía plena conciencia de que la labor manual de escribir era su mejor ayuda para lograr la necesaria brevedad. Los dramas —tales como *The Outcry*, por ejemplo— fueron copiados directamente de su manuscrito, puesto que lo atemorizaban demasiado "los límites mortíferos del teatro inglés" como para arriesgarse a la tentación del dictado y sus filigranas.

Con los cuentos cortos se concedió un poco más de libertad dictándolos a partir de sus propios apuntes manuscritos y desarrollándolos según avanzaba, hasta un punto tal que inevitablemente frustraba su propósito original.

Del conjunto de relatos reunidos en *The Finer Grain* puede afirmarse casi con absoluta certeza que todos fueron escritos en respuesta a un simple requerimiento de un cuento corto hecho por *Harper's Monthly Magazine*.

La extensión debía ser de unas 5000 palabras y cada una de las ideas promisorias fue cultivada en la optimista creencia de que produciría una flor demasiado pequeña y frágil como para exigir un tratamiento exhaustivo.

Pero aun bajo la presión de haber sido escritos a mano, con intercalaciones dictadas severamente restringidas, cada uno de los cuentos se fue estirando hasta alcanzar longitudes que ningún corte podía reducir al límite establecido. El relato publicado finalmente fue *Crapy Cornelia*, pero aun siendo el más breve de la colección se lo consideró demasiado largo para ser publicado en un solo número y apareció en dos partes, con gran disgusto del autor.

Aquellos que lean con atención las novelas quizá consideren que la diferencia entre estos dos grupos es menos notable de lo que le parece a su autor. Quizá se pregunten inclusive si el segundo matrimonio no fue más bien una boda de plata con la antigua amante romántica hábilmente disfrazada de mujer de mundo. Posiblemente la nota distinta se haya debido más a la sustitución del dictado por la pluma y la tinta que a algún profundo cambio en su ánimo. Pero sea cual fuere la razón, al autor le pareció por cierto necesario pasarse un buen rato trabajando en relatos anteriores, antes de juzgarlos adecuados para aparecer en compañía de los escritos posteriormente.

...“ponía los cimientos”, como solía decir, hablando día tras día consigo mismo sobre los personajes y la construcción o sentido del tema, hasta que los seres y sus actitudes adquirían una presencia vívida ante su ojo interior. Este soliloquio era por supuesto registrado por la máquina de escribir. Tenía desde antiguo tendencia a dramatizar todo el material que la vida le daba, y cada vez más a menudo se imaginaba de antemano sus novelas como verdaderas representaciones teatrales, dispuestas en actos y escenas, con personajes que hacían sus entradas y salidas de acuerdo con la adecuada marcación. Trabajaba estas escenas hasta que se sentía tan plenamente poseído por la acción que podía empezar a dictar el libro propiamente dicho, proceso al que un crítico se ha referido equivocadamente como un redictado a partir de un apunte en borrador. No era nada de eso.

El bosquejo preliminar rara vez era consultado una vez que la novela empezaba a tomar su forma definitiva, pero en cambio solía recurrir al mismo método de “hablar del asunto” en los momentos difíciles de la narración a medida que ésta avanzaba, siempre con el fin de examinar por adelantado los valores de los personajes comprometidos en una situación dada, de manera tal que su creador asegurara la acción correcta de los mismos para el desarrollo del drama y la veracidad de sus mutuas relaciones. El conocimiento de todas las motivaciones y simulaciones conscientes de sus criaturas, obtenido por una incansable observación de sus actitudes entre bastidores, le permitía a Henry James exhibirlas con una confianza terminante que lo eximía de mayores explicaciones. Entre ciertos escollos, en el sendero de la comprensión de sus lectores, se destaca la duda que los inquieta acerca de la sinceridad de las conversaciones planteadas. La mayoría de los novelistas proporciona alguna pista para ayudar a sus lectores a distinguir lo verdadero de lo falso, y en el teatro, aunque maridos y mujeres puedan ser engañados por las mentiras, el público está por lo general enterado confidencialmente de la trama. Pero un estudio de las notas a *The Ivory Tower* permitirá aclarar que entre los seres creados por Henry James la mentira es tan frecuente como entre los mortales y no mucho más fácil de descubrir.

En *Museo sin paredes* André Malraux encara la situación actual respecto del arte de la pintura. Nos pide que consideremos el efecto que les causa a los pintores la posibilidad de tener ante ellos la obra artística de muchísimos otros. Hace menos de un siglo el pintor estaba en condiciones de conocer sólo una cantidad muy limitada de cuadros. Hubiese tenido que viajar a muchos lugares para poder ver una serie más o menos apreciable de obras de un solo artista. Por fuerza no podía tener más que ideas muy fragmentarias de la producción de todo un período. Hoy, la reproducción del arte de hombres y épocas ha llegado a un punto tal que permite el conocimiento detallado de los estilos y técnicas de todos los períodos de la pintura occidental. Pero además conocemos la pintura, escultura y arquitectura de docenas de otras culturas con mucho mayor detalle de lo que nos fue posible lograrlo alguna vez sobre el arte de nuestro propio tiempo.

La “falsificación auténtica” es a menudo tan cara como el original. Corot dijo: “He pintado 2000 cuadros, de los cuales 5000 están en los Estados Unidos”.

No hace mucho, hemos podido experimentar una situación similar en el mundo de la música. Los discos de larga duración han hecho por el arte musical lo que Skira hizo por la pintura. Habitados como estábamos a un repertorio orquestal muy limitado —unos pocos compositores y sólo algunas de sus obras— el LP ensanchó de pronto los horizontes de la música para abarcar las composiciones de muchos siglos, de muchas culturas. Las series de música tradicional y popular pusieron a nuestro alcance las danzas y canciones de todo el mundo. Para el compositor, esto significa que ahora escribe para un público cuya experiencia es totalmente diferente.

También su propia experiencia ha sufrido una profunda modificación. Ya no puede aceptar o esperar que otros acepten un estilo, moda o convención musical dominante. Nuestra música incluye ahora la de muchos períodos y culturas, en una relación vívida y vital. Y jamás había ocurrido antes algo así en el mundo, pues no había medios de plantear un presente musical que incluyera tanto y excluyera tan poco. Igual situación se presenta en poesía.

Hubo grandes períodos en que la producción poética nació del descubrimiento de otras clases de poesía, que podía ser traducida y adaptada para desarrollar nuevas formas de experiencia en determinada región o país. Podría objetarse que en los períodos más importantes de la cultura ha habido siempre un fuerte predominio de las traducciones. En la época isabelina, el inglés fue perfeccionado y enriquecido por un considerable aporte de estilos foráneos. La imprenta puso de pronto al alcance de un vasto público los estilos de muchos poetas griegos y latinos, velozmente adaptados a los recursos de aquel idioma. Así pudo conocerse también la antigua poesía inglesa, lo mismo que la de franceses, españoles e italianos. En mayor o menor grado, todas éstas alcanzaron difusión popular de diversas maneras. La poesía del siglo 20 ha absorbido los estilos de los bardos irlandeses y galeses, de los japoneses y chinos, de muchas culturas indígenas. Anteriormente, los poetas románticos habían acudido con toda intención a las antiguas baladas y al folklore popular en busca de nuevos efectos y nuevas experiencias que permitieran liberar al espíritu humano de las cadenas de la percepción convencional. Comprendieron que el descubrimiento del paisaje rural y de los escenarios naturales era la manera más adecuada de guiar al espíritu por los senderos del autodescubrimiento y la meditación. Con estos fines incorporaron no sólo las antiguas baladas y el exorcismo verbal, sino también el arte de la pintura. Desde la *Elegy in a Country Churchyard*, de Gray hasta *Tyger*, de Blake, o desde éste a Scott, Wordsworth y Byron, los poetas eran ávidos técnicos de los estilos de la pintura, que empleaban el paisaje externo para proyectar sobre el ojo interior destellos del precioso conocimiento de la sinfonía de la naturaleza. Utilizaron ese paisaje para distinguir y explorar la amplia gama de pasiones y sentimientos, y descubrir nuevos estados mentales. El principal objetivo de estos poetas, su mayor ambición, fue detener y fijar esos estados de la mente por medio de escenas cuidadosamente delineadas.

En la época de Baudelaire y Rimbaud el empleo de la pintura como recurso para expresar un estado mental (empezando siempre por el efecto buscado) se hallaba

muy perfeccionado. De pronto, las restricciones visuales se sometieron a la música: los poetas simbolistas descubrieron el espacio acústico de la imaginación auditiva. Esta irrupción del mundo visual en el acústico fue una de las cosas más revolucionarias ocurridas en la cultura occidental desde la invención de la escritura fonética. Para el maestro, o para el ciudadano común es indispensable comprender el sentido humano, social y artístico de este acontecimiento. La mayor parte de la confusión cultural de nuestro mundo y nuestro tiempo se origina en este inmenso viraje en la geografía de la percepción y la sensación.

La evolución artística, que asociamos con los románticos en pintura y poesía, consistió en el empleo impresionista del paisaje exterior como un medio de explorar y definir estados mentales. Cuando estos artistas llegaron a las fronteras del paisaje visual cruzaron al lado opuesto como si fuera, por así decir, espacio acústico o auditivo. Esta inesperada inversión o traslación de lo visual a lo acústico ocurrió cuando las películas mudas se convirtieron en sonoras, para repetirse cuando la radio se metamorfoseó súbitamente en TV. Y el maestro de nuestra época tiene la obligación de comprender las consecuencias de estos cambios entre visión y sonido, puesto que transformaron el idioma de las artes en una jerigonza que tiene que ser desembrollada para poder ser comprendida. Cuando las artes dieron el viraje de visión a sonido, de la organización de la experiencia visual a la acústica, el tempo y el ritmo de nuestra cultura se alteraron como si un LP que estuviese girando a 33 r.p.m. hubiese sido puesto de golpe a 78 r.p.m.

Hoy es muy fácil saber cuál fue el efecto de la escritura en la cultura, puesto que poseemos conocimientos detallados de muchas culturas que carecen de ella. También las hemos visto sufrir el impacto de la escritura y la imprenta. El hombre prealfabético no tiene experiencia de planos horizontales o verticales en la percepción visual. No utiliza sus ojos de la misma manera que el hombre alfabético. No reconoce el contenido de una fotografía hasta que es debidamente instruido. Para él, una película no es un conjunto de imágenes sino una mancha borrosa. Vive en un mundo

auditivo, en un universo verbal. Para él, las palabras no son signos o símbolos. No se refieren a algo determinado. Son la cosa en sí. Podemos comprender esto mucho más fácilmente en relación con la música. Sabemos que la música necesita referirse a algo. Una frase o melodía define por sí misma y evoca instantáneamente una actitud o un estado de la mente.

Pero la frase o melodía no se refiere a tal actitud o estado. Es el estado mental, y nosotros somos la música. Esta es la actitud prealfabética ante el lenguaje. La palabra "árbol" es árbol porque tiene el poder de evocar al árbol. Acústica pero no semánticamente considerada, una palabra es un complejo juego de relaciones armónicas tan hermoso como un caracol de mar. Estas relaciones son dinámicas. Son simultáneas, puestas de relieve por el silencio. El juego de relaciones armónicas constituye una entidad de campo a la que los psicólogos experimentales se refieren como espacio acústico.

Si el espacio visual depende en gran medida de nuestro hábito de visión, el espacio acústico está totalmente estructurado por nuestro oído. Los psicólogos dicen que el espacio acústico es esférico porque oímos simultáneamente de todas partes. No tiene contorno ni direcciones. Nada contiene y en nada está contenido. No tiene horizontes o límites demarcados. Todas sus relaciones son simultáneas: es una entidad física definida por estas relaciones dinámicas.

La página del periódico perturbó profundamente a la cultura del libro y a la página de éste. A partir de dicho vuelco, los poetas románticos cobraron valor para rebelarse contra la cultura libresca. El formato de la página de libro no ofrece una perspectiva paisajística sino lineal. Alienta una uniformidad de tono y actitud entre escritor, lector y tema, en tanto que el periódico quiebra ese planteo lineal, unitario, de tono y perspectiva, ofreciendo muchas páginas de libro al mismo tiempo. Al aportar instantaneidad a este pintoresco paisaje informativo, el telégrafo transformó la página de noticias en una fotografía global, en una instantánea del mundo.

La prensa se convirtió en una experiencia cotidiana de todas las culturas del globo. En un paisaje espacio-

temporal de muchos tiempos y muchos lugares, dado como experiencia única. Con la llegada de la fotografía este paisaje verbal se volvió gráfico, pictórico. La radio lo hizo nuevamente verbal, pero sin la palabra impresa. Y con la TV llegó a compartir ambas facetas. Pero alrededor de 1870, cuando Rimbaud componía sus paisajes verbales (que él llamaba iluminaciones o láminas coloreadas), el formato periodístico había revolucionado la poesía. Que yo sepa, nadie hasta ahora ha comentado la relación que podría existir entre Richard Wagner y el periódico, pero su programa estético para incluir la totalidad del pasado mítico humano no necesita mucha explicación. De la misma manera, la electricidad da origen a la política musical.

La dificultad que la mayoría de la gente experimenta ante la poesía de Rimbaud, Mallarmé, Eliot o Joyce, o cuya presencia imagina en la obra de Picasso o en el arte abstracto, es exactamente la misma que podría tener un oyente al tratar de escuchar un disco girando a una velocidad que no le corresponde. A partir del telégrafo, cualquier página de periódico es un mosaico simbolista.

He aquí el *Dimanche* de Rimbaud:

Al dejar los cálculos de lado, el inevitable descenso del cielo y la visita de los recuerdos y la sesión de los ritmos ocupan la morada, la cabeza y el mundo del espíritu.

Un caballo sale disparado en el hipódromo suburbano, a lo largo de los cultivos y plantaciones, traspasado por la peste bubónica. Una mísera mujer melodramática, en algún lugar del mundo, suspira por improbables abandonos. Los malhechores languidecen después de la tormenta, la ebriedad y las heridas. Pequeñuelos ahogan maldiciones a lo largo de los ríos.

Debo estudiar algo más al son de la obra devoradora que se acumula en las masas populares y sobre ellas se remonta.

En este caso la organización de la experiencia es acústica e icónica antes que visual. Sin embargo las diversas unidades de experiencia son visualizadas. Hay un paisaje, pero incluye más de un espacio en su espacio y más de un tiempo en su tiempo. Es un orden simultáneo tal como el que ofrece sin esfuerzo la música. Un paisaje meramente visual sólo puede presentar un espacio por cada tiempo:

*Contempla allá en el campo
Aquella solitaria muchacha montañesa
Segando y cantando
Se detiene aquí o dulcemente pasa*

El que presenta Rimbaud es una especie de paisaje interior de la mente. Pero también comenzó a ser común en los periódicos cincuenta años antes que los poetas se adueñaran de él.

Cuanto más se habla del paisaje acústico, mayor es la certeza que uno tiene de que se trata de eso mismo que los matemáticos y físicos de los últimos cincuenta años han estado llamando espacio-tiempo, relatividad y sistemas geométricos no-euclidianos. Y fue en este mundo acústico en el que los poetas y pintores empezaron a abrirse paso a mediados del siglo 19. Como el Marino de Coleridge, fueron los primeros en irrumpir en este mar silencioso. Este era el mundo de experiencia que surgía para Keats cuando hablaba de los "mágicos ventanales abriéndose a la espuma de peligrosos mares en feéricas tierras abandonadas". Un mundo en el cual el ojo escucha, el oído ve y todos los sentidos se apoyan entre sí en mutuo acuerdo.

Desde cierto punto de vista, las mismas palabras son una especie de sinfonía del sensorio, un flujo cinematográfico que incluye todos nuestros "cinco sentidos y el sexto". La escritura significó una traslación de este imbricado concierto al sentido de la vista únicamente. A este respecto, la lectura y la escritura representan un alto grado de especialización de la experiencia. La escritura significó, además, que el mundo acústico con su mágico poder sobre el ser de las cosas fue detenido y desterrado a una humilde esfera. La escritura posibilitó la paralización del flujo de palabras y de pensamiento. Permitió el análisis de los procesos de pensamiento que dieron origen a las categorías del conocimiento. Con

ella se logró la facultad de encerrar visualmente no sólo el espacio acústico sino también el arquitectónico. Gracias a la escritura pudo separarse la música de la danza, y ambas de las palabras. Antes de su aparición, todas estas divisiones estaban fusionadas en un único conocimiento "mítico", en un ritmo único donde no había presente sino que todo era ahora. *Four Quartets* de T. S. Eliot es una guía perfecta de la recuperación que hemos logrado de las formas acústicas de conocer nuestras experiencias personales del pasado. *Finnegans Wake* de James Joyce es un universo verbal en el que la prensa, la radio y la TV se fusionan con los lenguajes del mundo para formar un Gran Guñol de metamorfosis.

La tecnología moderna, que comenzó por una recuperación visual del pasado mediante la letra impresa, ha llegado ahora al punto de la recuperación acústica y visual que nos instala una vez más en el corazón mismo de la conciencia y la experiencia primitivas. Si los románticos empujaron las murallas de la visión hasta que éstas cedieron y se convirtieron en una caparazón de sonido, todos nosotros hemos golpeado a las puertas de la percepción hasta que nos abrieron paso a un mundo que es a un tiempo fin y principio. En este tiempo nuestro estamos viviendo a gran velocidad la totalidad del pasado humano. Como en una película de paso acelerado atravesamos a gran velocidad todas las épocas, todas las experiencias, incluso la del hombre prehistórico. Nuestra experiencia no es exclusiva sino inclusiva de la de otra gente: sinfónica y orquestal antes que lineal o melódica. Este gigantesco racconto puede parecer algo así como una visión colectiva de ese cinematográfico desfile del pasado de un hombre que, según se afirma, atraviesa velozmente por su imaginación cuando se está ahogando.

Quizá nos estemos ahogando. Pero si así fuera; el torrente de experiencia en que nos sumergimos es en gran medida una parte de la cultura que nosotros mismos hemos creado. La inundación no es algo ajeno o extraño a nuestra cultura. Es una autoinvasión de la intimidad. Y precisamente por eso no es catastrófica. Podemos cortarla si se nos ocurre, si abrimos los ojos al hecho de que los grifos del cambio están dentro del arca de la sociedad, no afuera.

Los medios son extensiones artificiales de la existencia sensorial.

y cada uno es una especie externalizada de la sensación del género interior.

El ambiente cultural creado por la externalización de las formas de sensación favorece ahora el predominio de uno u otro sentido. Estas especies luchan violentamente por medio de mutaciones en un desesperado esfuerzo de adaptación y supervivencia.

Los accidentes promueven una tasa irregular de desarrollo de las posibilidades de comunicación. Las mismas circunstancias que fomentaron en una época la pintura, la escultura, la música, pueden contribuir a alzar un baluarte contra los efectos de la imprenta, por ejemplo. Pero ese mismo baluarte puede resultar bastante inútil ante el impacto de las películas o la televisión.

Los perfeccionamientos en los medios de comunicación están basados en un cambio de un sentido a otro. Esto implica un rápido reenfoque de toda la experiencia anterior. Cualquier modificación en los medios de comunicación produce una cadena de revolucionarias consecuencias en todos los niveles de la cultura y la política. Debido a la complejidad de este proceso, la predicción y el control son imposibles.

John Donne y George Herbert trasladaron a la nueva página impresa del siglo 17 muchos efectos que ya habían sido populares en el mundo pictórico de fines de la Edad Media. Según ellos, la imprenta había convertido a las artes plásticas en algo absurdo y anticuado. En este siglo, el repentino auge de las artes gráficas ha vuelto anticuada a la imprenta. Filtramos una cultura del pasado por el tamiz de otras y también de la nuestra: un deporte que practicamos con culturas y épocas enteras con tanta desenvoltura como anteriormente podíamos combinar frases de dos idiomas diferentes.

Con la escritura llegó el habla interior, el diálogo con uno mismo —un resultado de trasladar lo verbal a lo visual (escritura) y esto nuevamente a lo verbal (lectura)— un complejo proceso por el cual pagamos un considerable precio psíquico y social —el precio, como lo señala James Joyce, de la mentalidad abecedaria. El hombre alfabético sufre un íntimo retroceso psíquico de sus sentidos externos que le causa una grave cojera psíquica y social. Pero las recompensas son muy valiosas.

Hoy experimentamos, a la inversa, lo que el hombre prealfabético enfrentó con la llegada de la escritura. Hoy somos, en un sentido técnico si no literario, postalfabéticos. Alfabetismo: una breve fase.

Aristóteles describió el habla como la detención de la corriente de pensamiento. Hoy el habla empieza a tener toda la traza de una tecnología obsoleta. Los sonidos que emitimos están estructurados en el espacio acústico por ruido espaciado en silencio. Este es al espacio acústico lo que la oscuridad es al visual. El habla estructura distancias interpersonales, que no son sólo físicas sino emocionales y culturales. Alzamos involuntariamente nuestras voces cuando hablamos con los que no entienden nuestro lenguaje. Al entrar en una casa silenciosa llamamos a alguien en un tono de voz destinado a atravesar totalmente ese espacio.

Las palabras son una armonía orquestal de tacto, gusto, vista, sonido.

La escritura es la abstracción de lo visual a partir de este complejo. Con la escritura llega el poder: el dominio sobre el espacio.

La cultura del manuscrito, basada en el pergamino y en la escasez de elementos para escribir, contribuyó a un alto índice de memorización: inevitable consecuencia de la insuficiencia de manuscritos, la lentitud de su lectura y la dificultad para referirse a ellos. Todo el mundo se inclinaba decididamente a los medios orales para recibir información.

La publicación de un poema significaba su recitación por el autor. Los maestros divulgaban los textos, comentaban sus variantes y discutían las figuras del lenguaje, el ingenio y la honestidad del autor frase por

frase, todo lo cual incluía además la etimología de las palabras, la historia de sus diversos significados y sus connotaciones e implicaciones sociales. Cada estudiante, por lo tanto, elaboraba su propia gramática, su propio diccionario, su propio manual de retórica y observaciones generales.

Tal era la práctica habitual en los colegios, aun en época de Shakespeare, un siglo después de la invención de la imprenta.

Pero en lo que al aula escolar se refiere, la imprenta fue un factor decisivo. Se pusieron textos uniformes al alcance de todos los alumnos, junto con gramáticas y diccionarios no sólo de latín sino también de griego, hebreo y lenguas vernáculas. Gracias a la imprenta fue posible disponer de muchos más libros antiguos junto con gran número de crónicas y referencias históricas que de otro modo los estudiantes medievales quizá no hubiesen tenido tiempo de copiar o estudiar. Desde el punto de vista de la forma educacional anterior esto fue un cataclismo. La corriente de información se apartó del ingenio, la memoria y la dialéctica oral para aproximarse a la erudición multilingüe. Cuando la página impresa se convirtió en el principal canal de información, la capacidad crítica de los jóvenes ya no pudo ser ejercitada de la misma manera. La imprenta aisló al lector. El estudiante que antes recitaba su lección ante un grupo y se reunía luego con otro para discutir, argumentar y rebatir sus puntos principales, estaba ahora solo con un texto. De la misma manera la imprenta aisló culturas, cada una en su propio marco vernáculo, en las que antes todo conocimiento se concentraba en una sola lengua. Sin embargo la prosa del siglo 16 conservaba aún muchas de las perspectivas en veloz transición de múltiples niveles de tono y significado, característica del lenguaje colectivo. Fueron necesarios dos siglos de imprenta para dar nacimiento a la prosa en una página que mantenía el tono y la apariencia de un orador solitario.

El erudito aislado, solo con su texto, se vio obligado a desarrollar una creciente confianza en sí mismo que aún solemos asociar con las virtudes de la cultura libresca. La desvalida inteligencia del individuo hubo de asumir cada vez más y más aprendizaje. La gente estaba consumida por una "desenfrenada sed insaciable

de conocimiento y lenguajes humanos", según la frase de Donne, que empalmó con el conocimiento inicial de las llanas carreteras de la página impresa. No más balbuceantes peregrinajes por las columnas escabrosas y enredadas de abreviaturas manuscritas. Pero mucho tiempo hubo de pasar aún antes de que la gente se sintiera cómoda con la imprenta. Y para entonces, la diagramación de la página del periódico ya había empezado a perturbar el precario equilibrio de la cultura libresca del siglo 18. Al promediar el siglo siguiente, el formato de esa página era como una docena de páginas de libro desplegadas en una sola hoja. El telégrafo convirtió ese formato en el corte transversal instantáneo del globo terráqueo en un solo día. Esto ya no era el libro, el que tampoco podía enfrentar esta nueva forma cultural nacida de la tecnología. No obstante, el libro intentó tragarse a este rival: Joyce en *Ulises*, Eliot en *The Waste Land*, epopeyas no narrativas que incorporaron la estructura artística del periódico.

El periódico fue simplemente el primero de una veloz sucesión de nuevos canales de información que desafiaron el equilibrio cultural. Pero sólo los artistas de nuestra época han advertido o comprendido este desafío. Con la llegada de la imprenta, Erasmo y sus colegas humanistas percibieron exactamente lo que debía hacerse en el aula... y lo hicieron de inmediato. Pero con la llegada de la prensa periódica nada se hizo para adecuar estas nuevas formas de percepción a un plan de estudios obsoleto.

La educación debe concentrar siempre sus recursos en el punto de mayor admisión de información. ¿Pero de qué fuentes obtienen actualmente las mentes en desarrollo la mayoría de los datos objetivos, y hasta dónde son sometidos estos puntos a una crítica realmente consciente? Con frecuencia se observa, al comentar nuestro extremado retraso cultural, que cuando se piensa en criticar la corriente de información seguimos aferrados sólo al concepto de la cultura libresca, o sea a considerar cuánta confianza puede ser depositada en las palabras del mensaje.

Sin embargo, el sesgo que puede tomar cada medio de comunicación es mucho más distorsionante que la mentira deliberada.

BENDITA

LA VISION

QUE TIENE EL
ARTISTA DEL

PRESENTE

gracias a la
libertad del
constante o

ESTABILIZADO

AMBIENTE

BENDITA

LA ESTRUCTURA

DE LAS

REVOLUCIONES

CIENTIFICAS

DE THOMAS KUHN

por enlazar el arte y la
ciencia más allá de las

ESPERANZAS

DE C.P. SNOW

El tono y el formato de algunos estilos periodísticos puede hacer inaplicable el concepto mismo de verdad. Los hechos más urgentes y fidedignos presentados de esta manera son una parodia de cualquier realidad. El formato tecnológico del *New York Times* es mucho más significativo que cualquiera de los reportajes aislados que se publican. Su bien conocido lema: "Todas las noticias que merecen ser impresas", podría ser perfectamente el texto de cualquier show cómico. La política editorial es de un efecto minúsculo comparada con la forma de arte de la página en sí. Mientras no comprendamos que las formas que proyecta sobre nosotros nuestra tecnología son muchísimo más informativas que cualquier mensaje verbal que transmitan, vamos a seguir siendo unos pobres analfabetos en un mundo hecho por nosotros mismos.

Podríamos hacer por el aula de nuestra época lo mismo que Erasmo hizo por la de la suya. Podríamos convertirla en la matriz de un florecimiento cultural mucho más grande que el de la era isabelina. Pues poseemos, y en alguna medida ya hemos experimentado, las pruebas de la fertilización por cruza de los medios. Las eras de máximos resplandores culturales acontecen cuando una vasta zona de experiencia oral es invadida por un medio visual, o viceversa. Para los isabelinos, toda la sabiduría popular de la cultura oral, siglos y siglos de discusión y una inmensa reserva de música vocal, fueron fecundados por la página impresa. Una valiosa herencia auditiva quedó expuesta de tal modo gracias a un medio visual. Vivimos hoy en el mayor período cultural de la historia del mundo, pues las herencias orales de todas las culturas, derramadas profusamente a través de las tradiciones visuales, enriquecen a la humanidad.

Y así como la historia se inicia con la escritura, puede decirse que concluye con la TV. Así como no había historia cuando se carecía del sentido del tiempo lineal, vivimos ahora en la posthistoria, cuando todo lo que alguna vez fue en el mundo se presenta simultáneamente ante nuestra conciencia.

La página impresa amplió el alcance del conocimiento histórico; el telégrafo y la TV completaron el proceso al convertir por igual en tiempo presente las últimas veinticuatro horas o los últimos veinticuatro milenios. Los medios mismos influyen directamente en la conformación de los círculos más íntimos de nuestra conciencia.

Freud hizo una observación acerca de los ultrajes acumulados sobre el hombre desde el Renacimiento. Dio a entender que todos los descubrimientos efectuados en los últimos siglos se han convertido automáticamente, por así decir, en técnicas para desenmascarar. Consideró al psicoanálisis como una invasión total de la intimidad y la resistencia a descubrirse ante el otro debido a que hiere profundamente el espíritu humano. Desde cierto punto de vista, es posible juzgarlo simplemente como un derivado en una larga serie de revoluciones culturales. Un equivalente del psicoanálisis podría ser la radiografía. Por una parte, la psicología sin murallas; por la otra, la biología sin murallas.

Patrick Geddes señaló:

"Nuestra civilización occidental está basada en la griega, que se hallaba compuesta esencialmente de ciudades estados. La extensión de las carreteras condujo a la conquista de esas ciudades y todas las regiones fueron explotadas y consumidas por las fauces metropolitanas. Destruídas las carreteras, las regiones y ciudades de la Edad Media volvieron a una forma de vida aislada aunque interdependiente..."

La carretera romana, que representó un gran adelanto en los medios de comunicación, derribó las murallas físicas y culturales de las ciudades antiguas. Pero la carretera fue factible gracias a la escritura, el papiro y la rueda. Hasta que los mensajes escritos pudieron ser confiados con comodidad y economía a un medio liviano y transportable, el camino parece no haber ofrecido muchos atractivos a los organizadores de ejércitos, estados e imperios. Este es un tema explorado por Harold Innis, el investigador de historia económica del comercio de las pieles, el ferrocarril y las pesquerías de bacalao. Cuando las indagaciones de Innis lo llevaron al tema de las industrias de la pulpa y el papel, se vio obligado a extender su búsqueda a las rutas comerciales de la mente y la opinión pública. De modo tal que quiera o no se vio convertido en el pionero de los efectos sociales y políticos de los medios de comunicación. Sus investigaciones históricas le confirmaron muchas veces que no puede haber ningún cambio tecnológico o físico en los medios de intercomunicación que no sea acompañado por un espectacular cambio social. Un nuevo medio es como la trompeta en la batalla de Jericó.

Una ojeada al azar sobre los cambios experimentados por los medios en los siglos recientes no hace más que confirmar la tesis de Innis. La publicación de la Biblia en el siglo 15 trajo como consecuencia la religión sin barreras. Pero inesperadamente alzó las imponentes murallas del nacionalismo e individualismo vernáculos, pues la imprenta trastornó el culto colectivo y litúrgico. Aunque la palabra impresa fue el primer medio de comunicación de masas, tecnológicamente considerada aisló al lector y al estudiante como nunca lo habían estado antes. En educación, redujo la importancia asignada hasta entonces en el aula a la instrucción oral, desviándola a la escrita y visual. Además, si bien la imprenta era el enemigo de la arquitectura, la pintura y la música, pues estas artes habían sido cultivadas anteriormente, hizo posible por lo menos la difusión de la información. La América Colonial no podía

importar cultura plástica de Europa, pero sí libros y noticias impresas.

En la época de la prensa-poder, a principios del siglo 19, los periódicos transformaron velozmente el carácter de la política al dar origen a la opinión pública. En un país joven como Norteamérica, un medio tan nuevo como la prensa originó el primer ejemplo de un estado basado en la opinión pública. Las formas de la política inglesa, anteriores a la prensa, aún siguen dependiendo en mucha menor medida de la opinión pública, como ocurre asimismo en el Canadá.

Es bien sabido que la urgencia en la búsqueda y difusión de noticias, intensificada por la prensa-poder, ejerció gran efecto en el desarrollo de caminos y ferrocarriles. Pero el advenimiento del telégrafo pareció reducir súbitamente el globo a las proporciones de una ciudad. El telégrafo es un artefacto de instantaneidad que voltea todas las murallas culturales. Produce ese edredón de retazos que es el corte transversal del globo terráqueo, y que hoy aceptamos como algo normal en cada página del periódico. Así como la carretera romana, el telégrafo fue un demoledor de murallas. Y la consecuencia natural fue la diplomacia sin murallas. Quizás el efecto del telégrafo haya sido, como el de medios más recientes, quebrar la división entre nuestros mundos externo e interno, de modo tal que el lector del periódico lo acepta no como una imagen sumamente artificial *que tiene alguna correspondencia con la realidad*, sino que tiende a aceptarlo como realidad en sí misma. Quizás el efecto de los medios de comunicación sea substituir la realidad sólo en la medida en que alcanzan el virtuosismo del detalle realista.

El telégrafo no fue sólo una extensión de la imprenta. No es la mecanización de la escritura sino su electrificación. El cine fue la mecanización de la fotografía así como la TV fue la electrificación de las imágenes. El cine es otro medio de levantar la cortina del mundo externo para revelarlo, para mostrarlo abiertamente dentro de las paredes de la sala cinematográfica, como

un sueño nocturno del mundo diurno. La película es a la novela lo que ésta fue al periódico. Y así como la fotografía periodística derribó algunas de las murallas vernáculas que aún protegen las pasiones del nacionalismo, también el cine hizo lo propio con las del individualismo originado por la imprenta. Embistió igualmente contra las fronteras que dividen nuestras vidas en el sueño y la vigilia y alteró nuestro sentido del tiempo y la historia al convertir de inmediato en *presente* todos los tiempos y lugares.

El orden cronológico en que se produjeron todos estos cambios no es exactamente el orden de su desarrollo tecnológico.

Técnicamente, el telégrafo se anticipó mucho al cine o a la escritura con imágenes en movimiento. Y el teléfono se adelanta técnicamente al fonógrafo porque éste no es más que la mecanización del habla y el sonido, en tanto que aquél es la electrificación del habla, así como el telégrafo fue la electrificación de la escritura. Pero con el teléfono sobrevino el habla sin paredes.

Casi al mismo tiempo llegó el automóvil, la casa sin paredes.

Entretanto, el mundo de la publicidad ilustrada estaba presentando el cutis que usted adora acariciar o el boudoir sin paredes. Aunque para nuestra actual experiencia de superficies superreales cubiertas de nylon la era del cutis fotográfico parezca extrañamente anticuada. El hechizo visual ofrece ahora amor sin piel y reportajes fotográficos o crescendos de violencia sin cuerpos.

En todo lo vinculado con el desarrollo de los medios de comunicación puede advertirse claramente la influencia de un principio clásico. A saber, que en tanto cualquier forma dada está latente o incompleta en su expresión, se manifiesta bajo su opuesta. Con la radio y la TV llegamos a una sorprendente ilustración de este principio. El tubo electrónico o de vacío reveló primero sus posibilidades en la esfera acústica pero no alcanzó plena expresión hasta el arribo de la TV. La radio es al oído lo que la televisión es al ojo: el registro y transmisión instantáneos de la visión y el sonido.

los
marxistas

por su

DEVOCION
a la

REVOLUCION

que se produjo en nuestros

**SERVICIOS
PUBLICOS**

hace más de un siglo.

bendito el
pueblo y su incidente

por sintetizar en

mitica

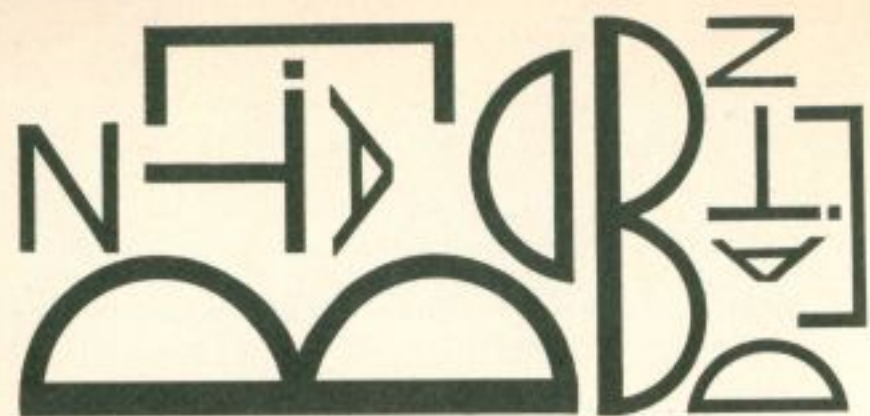
FORMA

todo el síndrome del

**HOMBRE
ELECTRONICO**

reconquistado por el

aN ALFA BeTO



MADISON AVE

POR RESTAURAR EL
ARTE MAGICO

DE LAS

CAVERNAS

EN LOS

SUBURBIOS

La televisión, en términos sensoriales, da un gran salto hacia la reestructuración de todos los elementos del discurso interpersonal, divididos y separados por la escritura y por todos los medios artificiales conexos. Pues el lenguaje mismo es un medio acústico que incorpora el gesto y todas las diversas combinaciones de la experiencia sensitiva, en un único medio de sonido. La escritura fue probablemente la mayor revolución cultural conocida por nosotros, porque volteó las murallas entre la vista y el sonido. La escritura fue una visualización de lo acústico que separó o abstrajo un aspecto del habla, provocando un desequilibrio cultural de tremenda violencia. El dinamismo del mundo occidental pudo provenir muy bien de la dinámica de ese desequilibrio. En tal caso, la etapa actual de desarrollo de los medios sugiere la posibilidad de un nuevo equilibrio. Las ansias de estabilidad que hoy nos acosan, las ansias por poner fin a un cambio en continua aceleración, pueden apuntar con mucha certeza a esa posibilidad. Pero en lo referente a la educación, la enseñanza que deja todo este desarrollo me parece muy simple y muy alarmante al mismo tiempo. Si nuestros nuevos medios de comunicación abarcan una escala tan completa, tanto para dar mayor relieve como para reemplazar casi al lenguaje mismo, entonces hemos entrado en la etapa del postalfabetismo. Si nuestros actuales recursos para explorar y exhibir el pasado humano son tales como para convertir simultáneamente en presente toda clase de pasados humanos, hemos llegado entonces al período de la posthistoria. No se trata de que podamos vernos privados de libros mucho más que de manuscritos antiguos. Pero es evidente que nuestra nueva cultura no va a depender demasiado de cualquiera de los medios de codificar la experiencia o representar la realidad. Estamos habituados ya a un concierto de las artes, los canales sensitivos y los medios de comunicación. Y a este respecto nos parecemos a las sociedades prealfabéticas y prehistóricas en la inclusividad de nuestro conocimiento.

Esto significa también que procuraremos alcanzar como ellas homogeneidad de experiencia y organización. Por consiguiente quizás hayamos llegado en nuestro postalfabetismo, a la era del aula sin paredes.

Al principio fue muy difícil para los contemporáneos de Erasmo comprender que el libro impreso significaba que el principal canal de información y disciplina ya no era la palabra hablada o el simple lenguaje. Erasmo fue el primero en aceptar la noción de que parte de la nueva revolución habría de repercutir en el aula. Incluyó el antiguo escolasticismo oral en sus *Adagia y Similia*. Nosotros enfrentamos ahora la misma situación. Estamos experimentando ya la incomodidad y el desafío del aula sin paredes, tal como el pintor moderno tiene que modificar sus técnicas de acuerdo con la reproducción artística y el museo sin paredes. Tenemos que decidir si entramos en esa nueva aula abierta para influir en nuestro ambiente total, o bien si la consideramos como el último dique para contener el torrente de los medios. Conviene tener en cuenta que el flujo de información a la mente del estudiante (y también a la nuestra, por supuesto), que alguna vez fue oral y luego impresa, podía ser fácilmente controlado en el aula. Hoy sólo es posible dar razón en ella de un delgado hilo de agua entre esa catarata informativa que recibe el estudiante. Por cada actividad o iniciativa que el maestro puede poner en marcha o dirigir, el ambiente visual y auditivo proporciona muchos miles de hechos y experiencias.

**ENFRENTADOS CON UNA
SOBRECARGA DE INFORMACION,
NO NOS QUEDA OTRA ALTERNATIVA
QUE
ACEPTAR LAS NUEVAS PAUTAS.**

En una palabra, el enfoque del contenido cultural es insustancial, aun admitiendo que sea preferible. Tratar de defender nuestra civilización contra sí misma intentando prevenir o exhortar a los jóvenes acerca del caos y la vulgaridad que nos rodean, sería algo así como el esquimal que tratara de defender su civilización contra la nuestra haciendo un voto de silencio. Nuestra propia historia y nuestra propia metodología están prontas y muy a mano para aconsejarnos en el dramático climax del momento actual. Debemos maximizar antes que minimizar los diversos rasgos de nuestros nuevos medios. Es fácil advertir ahora que no son meros vehículos para una experiencia y penetración ya alcanzadas. Hemos ido mucho más allá de la mecanización. No nos confundamos suponiendo que tenemos que enfrentar simplemente nuevas formas de mecanización. La radio y la TV no son nuevas maneras de manejar la cultura del manuscrito y el libro. El automóvil no fue un sustituto del caballo: hizo lo que éste jamás hubiese podido hacer. La radio y la TV no son "ayudas audiovisuales" para realzar o divulgar anteriores formas de experiencia. Son nuevos lenguajes. Debemos dominar primero y luego enseñar estos nuevos lenguajes en todas sus mínimas particularidades y riquezas. Disponemos así en una escala sin precedentes de los recursos de comparación y contraste. Podemos comparar los cambios artísticos que experimenta la misma obra de teatro o novela o poema o relato periodístico según va pasando por la forma cinematográfica, la escena, la radio y la TV. Podemos señalar las cualidades precisas de cada medio como compararíamos los diversos grados de eficacia de un pensamiento en griego, francés o inglés. Esto es lo que los jóvenes están haciendo todos los días, de cualquier modo, sin ayuda alguna, fuera del aula. Y que atrapa su atención automáticamente de una manera tal como jamás lo pudo lograr aquélla.

En la era electrónica, a medida que los medios de comunicación empiezan a dominar a la naturaleza, ésta imita cada vez más el arte. Wilde se asombra al encontrar los salones londinenses rebosantes de doncellas pálidas, de largos cuellos y pelo castaño rojizo siendo que, antes de las pinturas de Rossetti y Burne-Jones, jamás se habían visto mujeres de ese tipo. Ahora es enteramente normal. Cada film y cada edición de Vogue se dedican alegremente a renovar no sólo nuestras ropas sino también nuestra fisiología. Es tal el poderío disponible que las fronteras entre arte y naturaleza casi han desaparecido. El arte ha reemplazado a la naturaleza, y varios de los regímenes políticos más recientes tienden a adherirse naturalmente a estos supuestos. Dudamos muy poco sobre nuestra capacidad para controlar tanto el clima del globo terrestre como el de la opinión pública.

En semejante época, con tales recursos, las paredes del aula desaparecen aunque sólo sea porque todo el mundo fuera de ella se encuentra empeñosamente dedicado a campañas de educación nacionales e internacionales. Hoy la educación es totalitaria porque no hay rincón del globo o de la experiencia privada que no estemos ansiando someter a indagación y procesamiento. De modo que si el educador de viejo estilo tiene la sensación de vivir en un mundo desagradecido, puede considerar también que jamás como ahora la educación formó parte tan importante del comercio y la política. No se trata quizá tanto de que los hombres hayan arrinconado de un empujón al educador como de que lo han absorbido imitadores de alta potencia. Si la educación se ha convertido en una importante inversión y actividad básica de la era electrónica, el educador tradicional sólo puede recuperar su papel extendiéndolo mucho más allá de lo que jamás lo ha sido en cualquier cultura anterior. No podemos suponer que vamos a seguir manteniendo nuestras antiguas prerrogativas. Nuestros puentes han desaparecido y el Rubicón aún está por cruzar. Tenemos que asumir un nuevo y grandioso papel o bien abdicar totalmente. Esta es la era de los paracaidistas.

Sin embargo, debemos sustituir el interés en los medios por un interés previo en los temas. Esta es la respuesta lógica al hecho de que los medios han sustituido al mundo antiguo. Aun cuando deseáramos recobrarlo, sólo podríamos lograrlo mediante un estudio intensivo de las formas en que aquéllos se lo han tragado. Y no importa cuántas murallas hayan sido derribadas ya: la ciudadela de la conciencia individual no ha caído ni es probable que caiga. Pues no es accesible a los medios de comunicación de masas.

BENVILU L.B.J.

POR SU
SEVERA

ACTITUD AL
TIMON DE LA

NAVE DEL ESTADO

obsesionado por la

TURBULENCIA
de

HECHOS PASADOS

Un colegio de Oxford recordó la constante devoción de toda la vida de uno de sus servidores con la siguiente inscripción:

SUPO GUARDAR SU LUGAR

En el mundo semifeudal de Oxford esta frase no tiene nada de esa cualidad siniestra o desdeñosa que naturalmente sugiere a los oídos democráticos. Inglaterra es aún un país en el que el más encumbrado caballero y el último de los cockneys comparten una serie de lealtades tribales que excluye la posibilidad de ambición personal o metas privadas. En ambos extremos sociales existe un supuesto de total compromiso con el rol que hace bastante absurdo el esfuerzo aislado por el éxito social o comercial.

La retracción del artista como catalizador, una sumisión a un proceso y un ritual necesarios al rol de actor, científico o detective, origina a su vez en el auditorio un sentimiento de asociación inmediata con el poder corporativo.

El compromiso con el rol crea la imagen que es proceso colectivo.

Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère de Baudelaire es en sí una imagen que compendia todo el proceso en cuestión. Es el reconocimiento de que no hay más división entre el poeta y su auditorio, entre productor y consumidor. El lector se integra al auditorio como si se pusiera una especie de máscara tribal o corporativa. El auditorio crea al autor tal como éste moldea el conocimiento del auditorio.

Como Stephen lo expresa al final de su *Retrato del Artista Adolescente*:

¡Bienvenida, Oh, Vida! Voy a encontrarme por millonésima vez con la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi alma la increada conciencia de mi raza.

Este pasaje es el correlativo o *ricorso* de la primera página que atraviesa el laberinto sensorio de la cognición. Pues al volver a rastrear el proceso de la cognición, nuestro siglo ha logrado recobrar la capacidad de mantener en suspenso el juicio y alcanzar una conciencia inclusiva. Transformarnos nosotros mismos en indagaciones y abandonar la tradicional obsesión visual con el punto de vista fijo: he ahí el preludio necesario para desplegar no sólo nuestros nervios sino las simétricas razones de la conciencia en el ambiente.

Fue precisamente la carencia de esa capacidad de indagar o de observar el ambiente de su época lo que confundió a Marx en su *Manifiesto Comunista* (1848). Lo que se convirtió en la pesadilla de la amenaza comunista desde entonces hasta ahora fue una mala interpretación de hechos que ya habían ocurrido.

Marx fue tanto como sus oponentes una víctima del espejo retrovisor. Uno y otros estaban cegados a los nuevos ambientes de servicios colectivos por las presunciones derivadas de siglos de instituciones y libros impresos. En 1848 el *Manifiesto Comunista* comenzaba con esta declaración:

“Un Fantasma Recorre Europa —el Fantasma del Comunismo.”

Naturalmente, cuando el trabajador podía disponer de los servicios de un sistema universal de correos, transportes rápidos y libros y periódicos producidos en serie, tenía acceso en realidad a beneficios multibillonarios de los que ninguna fortuna privada hubiese podido disfrutar en forma exclusiva. Los marxistas se pasaron la vida tratando de promover una teoría cuando ya se había logrado la realidad. Lo que ellos llamaban la lucha de clases era un espectro del antiguo feudalismo que se les aparecía en el espejo retrovisor. Pero sirvió para distorsionar el papel de las nuevas clases medias.

Desde 1850 a 1900 el choque de imágenes en la mente occidental estuvo inspirado por la toma industrial del poder por la alta burguesía. Hoy, la tecnología eléctrica que retribaliza al hombre occidental cumple esa toma de poder del mundo de la industria mecánica y la cultura alfabética de la clase media. La mente de Karl Marx, totalmente condicionada por los *literati* del siglo dieciocho y las aplicaciones de la tecnología de Gutenberg a la producción en serie del siglo diecinueve, se habría sentido asqueada ante el resurgimiento en todo el globo del hombre tribal.

Todas las culturas analfabetas y semialfabéticas, en el este y en el oeste, están “encendidas” hoy por el nuevo ambiente eléctrico. Las culturas alfabéticas de la clase media metropolitana están “apagadas” por el mismo medio. El Poder Negro está encendido; el Poder Blanco está apagado. Pero los negros se sienten tan confundidos como los japoneses. ¿Deben adoptar las técnicas alfabéticas y civilizadas de Occidente, precisamente cuando éste se orienta hacia lo tribal, introspectivo y no-alfabético? El Poder Negro, lo mismo que el Poder Oriental, se enfrenta con un total conflicto de “metas” e imágenes.

Cuando las imágenes o la identidad, privada o colectiva, son confusas, la respuesta natural es la violencia ciega. Esa violencia no implica jamás la búsqueda de una meta sino de una imagen.

Este fue el HORROR de Hitler

“Encendidos” tribalmente por la radio, los alemanes se precipitaron en la violencia para tratar de hallar una nueva identidad que respondiera a su nueva dimensión psíquica. Disiparon este reciente recurso en una guerra cuyas metas eran retrospectivas. Emplearon la tecnología mecánica del siglo diecinueve en la quimera de marchar al encuentro de un destino siglo veinte.

La confusión que tenían de imágenes y metas es igualada en todas las demás esferas del reciente pasado y el presente. La radio “encendió” al negro norteamericano en los años 20, creando una

cultura tribal totalmente nueva para el único país en el mundo basado en la teoría alfabética y formado por ella. La política, la educación y los negocios norteamericanos son el mayor monumento al poder civilizador y especializante de la palabra impresa. Por tal razón, la imagen de la identidad norteamericana resultante de este compromiso con la cultura visual y alfabética, es golpeada naturalmente con más fuerza por la tecnología eléctrica corriente. Pues las estructuras electrónicas actuales, tanto en sí mismas como en sus extensos efectos psíquicos y sociales, son antitéticas a ese tipo de cultura. Cuando la información proviene en forma simultánea e inmediata de todas direcciones, la cultura es auditiva y tribal, indiferente al pasado y sus conceptos. De aquí la pavorosa confusión que reina por igual en los negocios, la política y la educación norteamericanos.

Todos nuestros adolescentes son ahora tribales. Es decir, admiten su total compromiso con la familia humana sin entrar a considerar sus metas o antecedentes personales. Esta admisión de la esfera uniforme del ambiente de información eléctrica hace más evidente la *severidad* de todas las disposiciones anteriores. Pero aun los empresarios norteamericanos están divididos en la misma forma sobre si conviene perseguir metas visuales o crear imágenes ambientales. Esta es la crisis de la política norteamericana. Los candidatos se dan cuenta ahora de que todas las políticas y objetivos son obsoletos. Quizá reconforte un poco pensar que los científicos de la NASA se encuentran ante el mismo dilema. En tanto se lanzan tras las metas newtonianas del espacio exterior, tienen una noción bastante clara de que las dimensiones interiores del átomo

son mucho mayores y más trascendentes para nuestro siglo.

La Iglesia Católica está en la misma disyuntiva. Dispuesta a desromanizar o descentralizar su burocracia bajo la influencia de la presión electrónica, ansiosa por rever su liturgia en procura de una mayor participación, se encuentra atrapada ahora en un conflicto doctrinario con la dinámica de una gran tradición de cultura alfabética que ha aceptado siempre sin alcanzar a entender del todo.

Cuando pusimos satélites en torno al planeta, concluyó la Naturaleza Darwiniana. La tierra se convirtió en una forma de arte sujeta a la misma programación que las redes de los medios de comunicación eléctrica y sus ambientes. Todo el proceso de la evolución dio un brusco viraje, a la hora del Sputnik, de la biología a la tecnología. La evolución dejó de ser una respuesta involuntaria de los organismos ante nuevas condiciones para convertirse en parte del consenso de la conciencia humana. Para las mentalidades del pasado, semejante revolución es tremendamente más grande y produce una confusión mucho mayor que cualquier otro acontecimiento que pudiese enfrentar una simple cultura o civilización.

LA TORRE DE MARFIL SE CONVIERTE EN LA TORRE DE CONTROL DE LA NAVEGACION HUMANA

"Entre nuestros principales pensadores públicos y publicados, McLuhan es quizás el más confuso. . ." "Sus libros carecen del estilo relamido y pulido habitual en textos de sociología. . ." "Son terriblemente difíciles de leer. . . mal escritos. . . contradictorios. . ." " . . . una estructura estafalaria, original, extravagante, cargados con la jerga a menudo impenetrable del autor".

Tradicionales críticos norteamericanos, sobresaltados ante el estilo McLuhan, descargan estas y parecidas opiniones sobre sus libros más recientes. Nos interesan con referencia a esta traducción. Pero también nos interesa saber qué piensa, por ejemplo, John M. Culkin S. J., Director del Centro para el Estudio de las Comunicaciones de la Universidad de Fordham, E.U.A.: "McLuhan llega con la mirada fresca y plantea nuevas formas de enfocar antiguos problemas. Elabora primero sus ideas y las juzga después. . ." "Está perturbando a un tiempo su medio y su mensaje. Sus ideas desafían la forma normal que tiene la gente de percibir la realidad." "Los críticos se irritan porque no transmitió estas profundidades de su pensamiento de manera más lúcida y práctica. No siempre es justo, sin embargo, pedirle al mismo hombre que exprima las uvas y sirva el vino."

Puede decirse, no obstante, que McLuhan exprime las uvas y sirve el vino. Un vino nuevo, alegre, excitante, que perturba a los paladares habituados a caldos largamente estacionales del pensamiento. "Todo lo que tengo para ofrecer es una tarea de investigación, en un mundo bastante insólito y diferente a cualquiera que lo haya precedido, y para el cual no servirán pautas o modelos de comprensión existentes." McLuhan mira el presente con ojos actuales. Y el lenguaje con que trata de explicarlo, de adelantar el futuro, es, tiene que ser, necesariamente diferente.

Es el lenguaje de nuestro tiempo, cargado de imágenes, de sobreentendidos, de referencias a hechos, lugares, personas que son comunes a la cultura tribal del hombre electrónico. "Debe-

mos inventar una NUEVA METAFORA, reestructurar nuestros pensamientos, nuestros sentimientos. Todo." Pero McLuhan no se limita a expresar sus ideas: quiere hacer pensar. Por eso rehuye la exposición lineal, ordenada, por cuyos cauces navega sin problemas el raciocinio. "Sus libros requieren un alto grado de compromiso del lector —señala Culkin—. Son poéticos e intuitivos antes que lógicos y analíticos. Estructuralmente, su unidad es la frase. En su mayoría son frases temáticas: plantean cuestiones que son dejadas prácticamente en el aire, sin desarrollar totalmente. El estilo es oral y percutiente, intenso, frecuentemente oscuro."

Pero comprensible para quien vive atento al mundo que lo rodea. Para quien mantiene la imaginación joven, activa, despierta. Rebelde. Los jóvenes lo entienden. Y los que no se quedan perezosamente hundidos en las poltronas del pensamiento. Se puede estar o no de acuerdo con McLuhan. No se puede negar, en cambio, que plantea una realidad estremecedora. Y que cada una de sus frases estalla en una andanada de ideas, que arroja alegremente sobre los lectores sin inquietarse demasiado por prolijidades idiomáticas.

Si leer a McLuhan en su idioma original obliga a un esfuerzo de concentración para interpretar algunos de sus retruécanos, para penetrar en el irónico hermetismo de algunas de sus frases, fácil es suponer las dificultades que puede presentar su traducción. Y si estos engorros crepitan en textos más o menos corrientes del original profesor de Toronto, la complicación aumenta cuando se trata de adaptar la versión al diseño gráfico de las páginas-manifiesto de este libro, que bordean el poster, el boceto publicitario. A la traducción del texto de "Contraexplosión" se sumó, pues, la de las frases visuales de Harley Parker, con quien nos sentimos ligados de inmediato por su definición del buen gusto, síntesis genial de toda una filosofía sociológica. El primer problema lo planteó directamente el título: *Counterblast*. Después de recorrer los variados significados de la palabra clave, *blast*, nos decidimos por "explosión", considerando que "Contraexplosión" era lo que más se aproximaba al sentido general del libro. No obstante, conviene señalar cuáles son esos otros significados de "blast": ráfaga violenta de viento; efecto destructor producido en las cercanías de una explosión por su onda expansiva; hacer saltar una roca en pedazos; abrir una zanja o quitar un obstáculo mediante un agente explosivo;

matar a balazos o con bombas; golpear con vigor y eficacia; emplear los métodos más violentos y vigorosos para alcanzar un fin; ataque brutal, denuncia enérgica. Y por fin, *blast*, que hasta se utiliza en *slang* como "fumar marihuana", significa también maldición, sentido con que lo emplea el equipo McLuhan-Parker en gran parte de las páginas-poster, y que hemos adoptado para la versión de las mismas.

Naturalmente, nuestro esfuerzo por encontrar los términos que, sin traicionar el sentido del original, se adaptaran mejor a las cabriolas visuales de Harley Parker, de nada hubiera valido sin el aporte de la brillante imaginación gráfica de Isabel Carballo, quien tuvo a su cargo la "traducción" de esas formas mediante la selección tipográfica, la fotocomposición, el dibujo. Y que muy a menudo, constreñida por cíceros y cajas, sugirió alternativas en algunos de esos textos que contribuyeron a mejorar nuestra versión.

Creemos conveniente aclarar algunas expresiones o frases que nos plantearon dudas, y aportar breves datos sobre personajes poco conocidos en nuestro medio, a quienes se hace referencia en el texto.

Pág. 4 (introducción): Momaco (Mom & Co.): Evidente: "mamá y compañía", con todas las implicaciones edípicas que puede tener el nombre.

Pág. 23: "El medio es el mensaje". En el original: "*The medium is the mess age*", o sea "El medio es la era de la confusión". Hace un juego de palabras, intraducible, con *mess-age* (mensaje) y *mess age*.

PES: Percepción Extra Sensorial.

Pág. 24: Multi Proyectadas: en el original, *Multi Screened*. Screen es pantalla de proyección, pero también cubrir, ocultar. Podría querer decir que las palabras son ocultadas, al tiempo que expresan múltiples significados.

Pág. 25: La prosa equitonal de Addison-Steele: Sir Joseph y Addison y Sir Richard Steele, ensayistas y críticos ingleses, publicaron a principios del siglo 18 dos periódicos: *The Tatler* y *The Spectator*, que se caracterizaron por eliminar de sus páginas todo lo referente a política. "¿No es mejor llegar al conocimiento de uno mismo que enterarse de lo que pasa en Moscovia o Polonia?" explicaban. "Nuestro propósito —enfaticó Steele—

es exponer las falsas artes de la vida, arrancar los disfraces de la vanidad y la afectación y recomendar una general simplicidad en nuestra ropa, nuestro discurso y nuestra conducta." Dos rasgos de *The Spectator* merecen ser destacados: la especial atención que prestaba a los gustos de las mujeres y los ensayos críticos de Steele, cuyo éxito podría atribuirse a la sencillez de su estilo, destinado a ser comprendido por una amplia mayoría. Esta es, sin duda, la "prosa equitonal" a que se refiere McLuhan, que posteriormente influyó en el estilo de las publicaciones periodísticas.

Prosa de los Mandarines — expresión empleada originalmente para designar la forma de hablar de los altos funcionarios en Pekín y, con ciertas variaciones, en la mayor parte de China.

Bloomsbury — Grupo de escritores y artistas ingleses que efectuaban reuniones literarias entre los años 1907 y 1930. Solían integrarlo, entre otros, Virginia Woolf, Aldous Huxley, T. S. Eliot. Sus miembros buscaban la definición del bien, la verdad, la belleza; cuestionaban ideas aceptadas con "comprehensiva irreverencia" y, aunque compartían ciertos principios y valores, no llegaron a constituir una escuela literaria.

Pág. 35: "La era de los humanos al instante". En el original, *instant humans*. Algo así como café instantáneo o comidas al instante, alimentos envasados. Deducciones a cargo del lector.

Pág. 36 y sigs.: Externalizar. En el original *outring*. En lugar de exteriorizar, preferimos ese término, empleado en filosofía, sociología y psicología como opuesto a internalizar.

Pág. 45: Glenn H. Gould. Pianista y compositor canadiense, nacido en Toronto en 1932. Debutó a los 14 como solista con la sinfónica de esa ciudad. Dio conciertos en EE.UU. y Europa. En abril de 1957 se presentó en Berlín con la filarmónica dirigida por Herbert von Karajan. Aparte de su exitosa carrera como concertista cultiva el *jazz* pianístico: participó en numerosas *jam sessions* en los EE.UU. y también compone *jazz*.

Pág. 54: P. T. Barnums, empresario circense norteamericano, que con ingenio yanqui, astucia e imaginación transformó el negocio de las diversiones. Pat Pauslen. Actor. Recibió el Emy de Televisión por su actuación individual en la *Smothers Brothers Comedy Hour*.

Pág. 59: La segunda frase de *Finnegans Wake* incluye, en el original, las palabras *trig*, abreviatura de trigonometría, y *quad*, patio cuadrangular de una universidad. "Trigo" y "facul" son quizá los términos del lenguaje estudiantil que más se aproximan. En cuanto a "entrenanos", es la traducción literal de *intermidgets*.

Pág. 63: Claude E. Shannon. Especialista en matemáticas aplicadas. En 1941 efectuó una investigación en los Laboratorios Bell. En 1948, propuso una teoría de las comunicaciones vinculada con problemas de lenguaje y significado.

Pág. 96: Imposible traducir las tres frases trucas sin alterar su sentido gráfico y su juego verbal. *Fête accompli*: fiesta consumada; *fate accomplished*: destino consumado; *fait accompli*: hecho consumado.

Pág. 97: Creemos útil incluir el original y la traducción literal de las tres frases referidas a *Finnegans Wake*. *Rear end look*: mirada al final del trasero. *Ear begin look*: mirada al comienzo del oído. *Rire end look*: mirada al final de la risa. Dejamos *rire* en francés, como en el original.

Pág. 121: Thomas S. Kuhn. Educador norteamericano. Además de "La estructura de la revolución científica", publicó "La revolución de Copérnico" y "La astronomía planetaria en el pensamiento occidental". C. P. Snow. Barón Charles Percy. Físico inglés, autor de varios libros, entre ellos "Dos culturas y la revolución científica" Sus obras enfatizan la magnitud de la separación cultural entre ciencias y artes en la era atómica.

I. Gelstein

MARSHALL McLUHAN

CONTRAEXPLOSION

DISEÑADO POR HARLEY PARKER

"Los caballos son regios; así también los libros". Eso nos advierte Marshall McLuhan: ¡tomen nota! Ya hemos superado la etapa de avanzar trabajosamente por la rectilínea y estrecha senda de la Linotipo, con los ojos pegados a la huella y la recompensa del Significado esperándonos al final. Ya estamos en un mundo nuevo. Y quizá no lo sepamos.

Estamos nadando como los peces en un mar de impulsos e impresiones electrónicas, y sabemos tanto de nuestro nuevo "medio" como lo que el pez sabe del agua: es decir, absolutamente nada. Creemos que el libro, el filme o el videotape son simplemente diferentes envases para esa mercancía objetiva que es la Información. En realidad, los medios por los cuales nos comunicamos *moldean* literalmente no sólo nuestra información sino también nuestra misma conciencia: nuestro mundo.

Los nuevos medios electrónicos de comunicación de masas reúnen visión, sonido y cenestesia en una simultaneidad de sensaciones. Devuelven a todos los hombres a una unidad mental que no habíamos conocido desde los días de la aldea primitiva. Ahora la aldea es el ancho mundo. No puede sorprender, pues, que el Dr. McLuhan piense que las trompetas eléctricas de los nuevos "mass media" voltearán las paredes del aula y aun las de la nación-estado tal como ahora las conocemos.

Para demostrar su idea, Marshall McLuhan ha escrito... un libro. Pero esto no es una ironía: *Contraexplosión* es un manifiesto; es una explosión visual; es un *contraambiente* para que podamos percibir este océano por el que andamos a la deriva tan ciegos, tan desvalidos.

Contraexplosión es un libro de revelaciones. Léalo.

EDITORIAL PAIDOS

MARSHALL McLUHAN

Profesor, profeta, poeta y provocador, Marshall McLuhan nació en Edmonton, Alberta, Canadá Occidental, en el seno de una familia de origen irlandés y escocés. A los diez años armó en Winnipeg su primer aparato de radio a galena. Si bien ingresó en la Universidad de Manitoba para estudiar ingeniería, se sintió en cambio fascinado por la literatura, carrera que siguió para obtener su doctorado en la Universidad de Cambridge, Inglaterra. Ha dictado cátedra en las universidades de Wisconsin y Saint Louis, y en 1967-68 ocupó el sitial Albert Schweitzer en la Academia de Humanidades de la Universidad de Fordham. Actualmente es Director del Centro para la Cultura y la Tecnología en la Universidad de Toronto, Canadá. Los anteriores libros del Dr. McLuhan incluyen títulos ya célebres *The Gutenberg Galaxy*, *Understanding Media: The Extensions of Man*, *War and Peace in the Global Village*, *The Mechanical Bride* y *The Medium is the Massage*. Es ampliamente conocido como el más original y discutido de los historiadores de la cultura en vigencia en la actualidad. Editorial Paidós ha publicado *El medio es el masaje* (de cómo la tecnología eléctrica remodela y estructura todos los patrones de la interdependencia social y todos los aspectos de la vida privada) y tiene en preparación *La novia mecánica*.

HARLEY PARKER

Harley Parker, pintor y diseñador canadiense, se desempeñó anteriormente como director de muestras y exposiciones en el Museo Real de Ontario, Toronto. Dejó ese cargo con el fin de acompañar al Dr. McLuhan a Fordham en 1967-68, y sigue luego trabajando en estrecho contacto con éste en el Centro para la Cultura y la Tecnología.

EDITORIAL PAIDOS